[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

وظیفهٔ ادبیات

ترجمه و تحقیق

ابوالحسن نجفی

زمان

وظیفهٔ ادبیات

کتاب زمان

۱۸۰ ـ خیابان شاهرضا ـ مقابل دانشگاه ـ تهران

وظیفهٔ ادبیات

مجموعهٔ مقالات

از

لئونید لئونوف، واسیلی آکسیونوف، ایلیا ارنبورگ، برنار پنگو، آلن روب‌گری‌یه، ناتالی ساروت، دانیل گرانین، ژان پل سارتر، ژان ریکاردو، سیمون دوبوار، کلودسیمون، اوژن یونسکو، رولان بارت، آلبر کامو و...

ترجمه و تدوین از

ابوالحسن نجفی

چاپ اول   ۲۵۳۶

چاپ فاروس ایران

معرفی و توضیح

این مجموعه محتوی چهار بخش مختلف اما به هم پیوسته است. بخش اول، «ادبیات و واقعیت»، منتخبی‌است از مهمترین سخنرانیهایی که در ماه‌اوت ۱۹۶۳ در مجمعی از نویسندگان شرق وغرب بـه همت «انجمن اروپـایی نویسندگان» و به دعوت «اتحادیهٔ نویسندگان شوروی» در شهر لنینگراد ایراد شد وانعکاسی جهانی یافت و ازآن زمان تا امروزمایهٔ بحثها وتفسیرهای‌بسیاری در همهٔ محافل ادبی، چه‌درشرق‌وچه درغرب، بوده است. بخش‌دوم، «ادبیات چه می‌تواند بکند؟» ، شامل همهٔ سخنرانیهای انجمنی است که سال بعد، به دنبال مباحث مجمع لنینگراد و به دعوت روزنامهٔ کلارته[1]، در پاریس تشکیل شد و جمعی‌از نویسندگان معروف و صاحبنظرفرانسوی در آن شرکت داشتند. بخش سوم، «ادبیات وسیاست»، با یکی از سخنرانیهای مجمع دیگری از نویسندگان جهان که تقریباً در همان زمان درشهر لاهتی[2]در فنلاند تشکیل شد آغازمی‌شود و سپس با دو مقاله از دو نویسندهٔ اروپایی که در تأئید یا رد آن نوشته شده‌و قسمتی از مهمترین‌مضامین‌موردبحث انجمنهای‌مذکور را ادامه داده استخاتمه می‌یابد. بخش‌چهارم، «افزوده‌ها»، شامل‌چند مقاله و مبحث دیگر درهمین زمینه است که مترجم‌درضمن مطالعات خودآنها را ازمیان کتابها و نشریه‌های مختلف به منظور توضیح یا تکمیل مطالب این مجموعه انتخاب کرده و در پایان‌کتاب آورده است.[3]

1- Clarté 2- Lahti

۳- بعضی ازمقاله‌های این مجموعه باترجمهٔ نویسندهٔ این‌سطور درسالهای اخیردر مطبوعات مختلف فارسی منتشر شده‌است، امابسیاری ازآنها نخستین‌بار در اینجا منتشر می‌شود.

همهٔ این سخنرانیها و مقاله‌ها در حقیقت دنبالهٔ بحثهایی است که خاصه پس از انتشار کتاب «ادبیات چیست؟» اثر ژان پل سارتر آغاز شد و نویسندهٔ این سطور ادامهٔ آنها را در مقدمهٔ ترجمهٔ فارسی آن کتاب[1] وعده داده بود و بازهم امیدوار است که در آینده ادامه دهد، چون بدیهی است که در این زمینه به‌نتیجه‌گیری قطعی نمی‌توان رسید و هنوز ناگفته‌های بسیاری باقی است.

توضیحاتی در بارهٔ سه بخش اصلی کتاب حاضر برای فهم مطالب آنها بیفایده نخواهد بود.

ادبیات و واقعیت

هدف «انجمن اروپایی نویسندگان»[2] که نخستین بار درسال ۱۹۵۸ درشهر رم تشکیل شد این بود که برای نویسندگان سرتاسر اروپا، ازاقیانوس اطلس تا کوههای اورال، وسیلهٔ ملاقات و زمینهٔ بحثی فراهم کند تا هم با یکدیگر بهتر آشنا شوند و هم با تبادل‌نظر به بررسی مسائل مشترك بپردازند. آغاز فعالیت این انجمن مصادف بود با تغییر دولت و روش سیاسی شوروی و آمادگی این کشور برای پذیرش و بررسی نظریات دیگران، چه موافق و چه مخالف. انجمن اروپایی نویسندگان این فرصت را مغتنم شمرد و بر دامنهٔ فعالیت خود افزود، اما در عین حال در معرض انتقادهای شدید کسانی قرار گرفت که مواجههٔ آزادانهٔ عقاید دوجبهه‌را سودمند و حتی شایسته نمی‌دانستند و خصوصاً بر آن خرده می‌گرفتند که چرا بیش از اندازه به‌بحثهای سیاسی مـی‌پردازد. با این همه اگر برای نویسندگان غرب آسان بود که در بحثهای خود از بیان عقاید سیاسی و اجتماعی چشم بپوشند و صرفاً به مسائل فنی و حرفه‌ای ادبیات رو کنند، نویسندگان شرق که رسماً وابسته به سازمانی دولتی و درحکم نمایندهٔ شیوهٔ حکومتی خاصی بودند طبعاً نمی‌توانستند شخص نویسنده را از کارش جدا کنند، و البته نویسندگان کشورهای جهان‌سوم هم، اگر حق ورود و اظهار نظر در این مجمع می‌یافتند، این نکتهٔ اساسی را تذکر می‌دادند که

۱ـ ژان‌پل‌سارتر، «ادبیات چیست؟»، تهران، زمان، ۱۳۴۸، ص‌چهل.

۲ـ این انجمن بانام اختصاری COMES معروف است.

ادبیات در این کشورها ناچاراست وظیفه‌ای را بر عهده بگیرد که‌در کشورهای غربی بر عهدهٔ مطبوعات است (رجوع شود به مقالهٔ خوان گویتیسولو[۱]).

مشکل دیگری هم‌درمیان بود: شورویها همزیستی شیوه‌های مختلف حکومتی را می‌پذیرفتند، اما به همزیستی مسلکهای مختلف، خاصه درزمینهٔ ادبیات وهنر، با سوءظن می‌نگریستند. ناچار، ازهمان نخستین جلسات مجمع لنینگراد، احساس شد که گویی می‌خواهند دعوت خود را ازنویسندگان غرب پس بگیرند. گفت و شنودی که می‌بایست راهگشای تفاهم و همبستگی میان نویسندگان همهٔ جهان باشد خیلی زود به جدل و حتی ستیزه انجامید: از یك سو نویسندگان شرق ادبیات غـرب را به بیهودگی و بیحاصلی و انحطاط و حتی فساد اخلاق متهم کردند و پژوهشهای داستان نویسان غربی را ــ نه تنها در «رمان نو»، بلکه در آثار پروست و جویس و کافکا هم ــ غذای ناگواری شمردند که بوی آن حقاً باید هر خوانندهٔ سالم فکری را مشمئز کند (به سخنرانی لئونوف مراجعه شود[۲])؛ از سوی دیگر نویسندگان غرب به ادبیات شوروی ایراد گرفتند که از قافله عقب مانده است وهنوز درشکلهای زندگی واندیشه‌های دهقانی روسیهٔ پیش ازانقلاب سیر می‌کند و در نتیجه نویسندگی را فقط درقالبهایی که‌تالستوی و گورکی عرضه کرده بودند می‌پسندد.

خوشبختانه‌همت و حسن نیت چندتن‌ازشرکت کنندگان، مجمع لنینگراد را از شکست نجات داد. در روزهای بعد، نمایندگان شوروی امتیازهایی به به ادبیات غرب دادند و حتی یکی از نویسندگان جوان (گرانین) تفاخر کرد که به تازگی آثار سنت اگزوپری را کشف کرده است[۳] (و حال آنکه برای نویسندگان غرب، سنت‌اگزوپری به نسل گذشته تعلق داشت). با این همه آثار کافکا و جویس و کامو و حتی سارتر برای آنها پذیرفته نبود ــ چنانکه‌هنوز هم پذیرفته نیست[۴].

۱ـ «قطرهٔ ملی‌شما اقیانوس جهانی نیست»، ص ۲۲۲ـ۲۳۱ کتاب حاضر.

۲ـ «چرا غربیان درزیر لوای هرکاری مجازاست زندگی می‌کنند»، ص۲۰ـ۲۷ کتاب حاضر.

۳ـ رجوع شود به‌صفحهٔ ۹۶ کتاب حاضر.

۴ـ بعضی ازآثار سارتر به‌روسی ترجمه شده‌اند، اما خوانندهٔ شوروی دربازار فقط به‌دونمایشنامهٔ «روسپی بزرگوار» و «نکراسوف» دسترس دارد. ازنتایج مثبت ـ

اختلاف اصلی میان دو گروه شرق و غرب را درآخرین تحلیل در تفسیر مفهوم این دو لفظ باید جست: مسئولیت و واقعیت. هرکس حس می‌کند که نویسنده و به‌ویژه رمان نویس مسئول است، زیرا اگر به عقاید اوهم کاری نداشته باشیم صرف انتخاب واژه‌ها و ترتیب و تنظیم جمله‌ها به خودی خود حکایت از جهان بینی و التزام او می‌کنند. اما مسئول در برابر که؟ در برابر خودش یا اثرش یاخوانندگانش؟ نوشتن یعنی چیزی را به‌کسی گفتن. این‌چیز در رمان همان واقعیت است. اما واقعیت چیست؟ و چون گفته یا نوشته شود به چه صورت در می‌آید؟

به خلاف تصور سادهٔ بسیاری از طرفداران التزام و مسئولیت، ادبیات عین «عمل» نیست (ذاتاً نمی‌تواند باشد)، بلکه ندا و دعوت است، یعنی‌جهانی را که متکی بر آن است یا ریشه‌در آن دارد از مقولهٔ «امر واقـع» به مقولهٔ «امر ممکن»می‌برد (به سخنرانی برنارپنگومراجعه شود).[1] جهان‌چون ازرهگذر «نشانه» (یا کـلمه) به صورت داستان یا شعر یا . . . در آید دیگر عین همین جهانی که می‌بینیم نیست، بلکه‌هم این جهان است و هم جهانی دیگر. یا همین جهان است که از جای خود بیرون آمده، معلق مانده و مورد سؤال قرارگرفته است. ادبیات جهان را تغییر نمی‌دهد، بلکه‌آن را استیضاح و مؤاخذه می‌کند (به مقالهٔ ژان ریکاردو[2] و خاصه به‌مقالهٔ بسیار عمیق‌رلان بارت[3] مراجعه شود) و از این رهگذر مقدمات تغییر آن را فراهم می‌آورد. در این صورت، مسئلهٔ اساسی شاید مسئلهٔ التزام نباشد، بلکه‌مسئلهٔ رابطهٔ بسیار ظریفی باشدکه تجربهٔ شخصی نویسنده‌رابه واقعیت پیرامون‌اومی‌پیوندد ومسئولیت‌خاص او راتعریف می‌کند.

با این همه، رمان علاوه بر اینکه یك «ساخت» مستقل (یعنی، بنا بـه تعابیر مختلف، صناعت یا پویش و پژوهش یا آفرینش) است، در عین حال

← مجمع لنینگراد یکی این‌بودکه درماههای بعد مسخ‌کافکا و طاعون کامو به روسی ترجمه شد و بعداً هم بعضی از مجله‌های ادبی شوروی به معرفی و نشر قسمتهایی ازآثار نویسندگان «رمان‌نو» پرداختند.

۱ـ «مسئولیت نویسنده»، ص ۵۴-۶۴ کتاب حاضر.

۲ـ «مسئله‌ای به‌نام ادبیات»، ص ۲۵۸-۲۶۶ کتاب حاضر.

۳ـ «جواب کافکا»، ص ۲۷۶-۲۸۲ کتاب حاضر.

«آینه» ای است که واقعیت جهان در آن منعکس می‌شود. تعجب و تحاشی نویسندگان شوروی، که واقعیت را نه تنها بهانهٔ تخیل یا زمینهٔ نگارش بلکه تکلیفی اخلاقی می‌دانند، در برابر پژوهشهای «رمان نو» بیشتر از آن روست که اثری از وقایع حاد اجتماعی در آنها نمی‌بینند. آلن روب گری‌یه، سردستهٔ نویسندگان «رمان نو»،می گوید: «هنگامی که می نویسم، نمی‌دانم کدام‌ارزشها را باید بیان کنم؛ می‌نویسم تا آنها را بیابم.» برای این گروه از نویسندگان غرب اگر کسی می‌توانست بگوید که برای چه می‌نویسند، اگر مقصد راهی‌را که در آن واردشده‌انداز پیش معلوم‌می کرد،دیگرادبیات‌رغبتی برنمی‌انگیخت، چون فقط «وظیفه‌ای اجتماعی» می بود. اماشك نیست که‌این راه باید به‌مقصدی برسد و ارزشها باید آشکار شوند. به بیانی دقیقتر، در آن سوی جهان خیالی ادبیات، همیشه جهانی واقعی هست که محك سنجش یا «ارزیاب» نهایی است و ادبیات با وسائل خاص خود همواره باید به سوی آن برود. آثار خود روب گری‌یه هم این را نشان می‌دهند. منتها از دیدگاه نویسندگان شرق، این واقعیت چون ازواقعیت روزمره به دور است‌اصلاً واقعیت نیست.

واقعیت، از دیدگاه‌نویسندهٔ غربی، چیزی است‌که او را محدود می‌سازد یا تعقیب و آزار می‌کند یا وجود او را از درون می‌کاود و «می‌خورد» و از همین رو واقعیت‌روزمره (غذا ومسکن وکار و . . .) را امری ناچیزمی‌شمارد، چون محدودیت و مانعی حقیقی درآن نمی‌بیند. واقعیت او خلاء یا جبری‌است که او را پیوسته به خودش باز می‌گرداند و اسیر ناپایداری جهان و شاهد مسدودیت تاریخ می‌سازد. اما نویسندهٔ شوروی که واقعیت دیگر را می‌بیند به جای آنکه به شخص خودش‌یا به«امر ادبی» بازگردد به خوانندگانی رو می‌کند که دردهای مشترك‌روزانه‌ای با او دارند. منشاء اصلی سوء تفاهم درهمین جاست.

با این همه، اگر مشکل نویسندهٔ غربی قطع‌رابطه با تاریخ است مشکل نویسندهٔ شوروی اطاعت و سرسپردگی است (به مقالهٔ مارسل تیه بو مراجعه شود)[۱]. بر اساس همین سخنرانیهای مجمع لنینگراد می‌توان دریافت که در شوروی «رئالیسم سوسیالیستی رسمی» چاره‌ای نداشته است جز اینکه به «رئالیسم انتقادی» برسد، چنانکه رسید. تقریباً از همهٔ بحثهای نویسندگان

۱ـ «ادبیات وتاریخ»، ص ۲۳۶ـ۲۴۳ کتاب حاضر.

شوروی، نخستین رمان معروف شولژنیتسین به نام یک روز از زندگی ایوان دنیسوویچ، که پس از برچیده شدن اردوگاههای سیبری به شرح وحشتها و فجایع آنها می‌پردازد، مورد تجلیل قرار گرفته است، اما اندکی بعد داستان ستایش انگیز دیگری از همان نویسنده به نام خانهٔ ماتریونا، که زندگی واقعی یکی از کلخوزها را شرح می‌دهد، مردود و محکوم می‌شود.

چند سال بعد، نشریات مخفی جوانان معترض، ادبیات شوروی را رنگ دیگری می‌دهند.

ادبیات چه می‌تواند بکند؟

کثرت وشیوع وسائل ارتباط جمعی (رادیو و تلویزیون وسینما ومطبوعات و . . .) و سهولت مسافرتهای ارزان از یک سو وانتشار کتابهای متعدد تحقیقی در زمینهٔ مردمشناسی و جامعه شناسی از سوی دیگر این سؤال را مطرح می‌کند که آیا در جهان امروز کاری از ادبیات، خاصه داستان و شعر، برمی‌آید یا نه.

یک سال پس از مجمع لنینگراد، گروهی از ادیبان و نویسندگان فرانسوی، به دعوت روزنامهٔ دست چپی کلارته، در انجمنی در پاریس گرد آمدند تا در عین ادامهٔ مباحث مجمع لنینگراد به این پرسش اساسی نیز پاسخ دهند: ادبیات چه می‌تواند بکند؟ یا به بیانی روشنتر: آیا ادبیات هنوز از قدرتی واقعی بهره‌مند است؟ و اگر هست این قدرت چیست؟ قدرت نفی، اعتراض، دگرگون سازی، یا بیان ناتوانی ؟ گرچه این پرسشها با خود ادبیات پدید آمده‌اند اما از ربع قرن پیش در سرنوشت ادبیات جای مهمتری یافته‌اند، هر چند که هنوز به پاسخ قطعی نرسیده باشند.

در عین حال تشکیل این انجمن از نظر سیاسی نشان دهندهٔ پایان دوره‌ای بود که در آن جهان را مانی‌وار به دو اردوی خیر و شر تقسیم می‌کردند (و به سادگی نتیجه می‌گرفتند: یا با ما یا برما!) ووقت آن رسیده بود که مارکسیسم در استنباط قدیم خود از ادبیات وهنر نیز تجدید نظر کند. ایو بوئن، سردبیر روزنامهٔ کلارته، درافتتاح انجمن چنین گفت:

«ما در اینجا قصد نداریم که وارد بحث اختلاف و مشاجرهٔ مکاتب

فلسفی یا ادبی بشویم، زمینهٔ کارما این نیست. ما نیامده‌ایم تا خرده حسابهای خود را تصفیه کنیم یا بر فلان جریان ادبی قلم بطلان بکشیم. نویسندگانی که در اینجا حضور دارند از زبان خود سخن می‌گویند و مصمم‌اند تا شیوهٔ بیان و طرز پژوهش خود را در زمینهٔ آفرینش ادبی روشنتر وژرفتر کنند و درعین حال آگاه‌اند که این کوشش شخصی وابسته به‌پرسش بزرگتری است: ادبیات دربارهٔ جهان چه می‌تواند بگوید؟

«همه می‌دانیم که تاچندی پیش هنردرایدئولوژی وایدئولوژی درسیاست خلاصه می‌شد. بنا براین موجودیت‌هنردرحقیقت مورد انکار بود، زیرا هنرعضو علی‌البدل سیاستی سودمند و مبارز به حساب می‌آمد. نویسندگی شرح دادن واقعیت نبود، بلکه زیبا کردن واقعیت ودگرگون جلوه دادن آن به منظورهدفهای معین اجتماعی بود. در آن زمان حتی نقاش نابغه‌ای نمی‌توانست تصویری از استالین عرضه کند ودرمظان تهمت خیانت به مقدسات ملی قرارنگیردا هنگامی بود که نزدیکترین دوست در عین حال‌دشمن مهلك، دشمن اصلی به‌شمارمی‌آمد. آن دوره، دورهٔ استالین و مقلدش ژدانف، در خاطر همهٔ ماهست. نیاز به‌گفتن نیست که ما دیگرآن دوره‌را نمی‌خواهیم وجوانان امروزهم آن‌را نمی‌خواهند.

«بحث کنونی انجمن ما درحوزهٔ انتقاد ازدعاوی ژدانف قرار می گیرد. و نمایندهٔ مرحله‌ای از تحول فکری ما وقسمتی از کوششهای ماست برای‌اینکه به تحلیل دقیقتر و عمیقتری از محصولات فرهنگی معاصر بپردازیم. اصلی که این بحث بر آن قرار دارد ساده است: مبارز امروزواقعیت رابا الگوی نظری آن مطابقت نمی‌دهد، بلکه به عکس آن عمل می کند، یعنی به سوی واقعیت می‌رود و بر مبنای‌همین واقعیت، اگرچه‌برای تغییر دادن آن، در جایی که‌تاریخ ساخته می‌شود به مبارزه می‌پردازد.

«ما با علاقه وتوجه بسیارسخنرانیهای‌مجمع لنینگراد رادنبال کردیم. این مجمع به نویسندگان اردوی سوسیالیستی‌اجازه دادتانظریات‌خود را با نظریات نمایندگان جریانهای اصلی‌ادبیات غرب مقابله کنند. با وجود اینکه بعضی از سخنرانیها باسوء تفاهم‌مواجه شدهمین‌قدر که آکسیونوف‌و گرانین‌وشولوخوف و لئونوف ودیگران توانستند با روب گری‌یه و سارتروساروت ملاقات و گفتگو کنند خود سرمشق خوبی برای‌آینده‌است. این نه‌بدان معناست که ما اینجا می‌خواهیم مذاکرات‌آن مجمع را تکرار کنیم. چیزهای بسیار دیگری هست که

هر کس می‌خواهد بگوید. این را هم‌فکر نمی‌کنیم که ازاین دیدار ناگهان نور حقیقت تابان‌شود. ما مسائل حل‌نشده را حقیر نمی‌شماریم و آرزوی آشتی دادن آراء مخالف‌را نداریم. فقط امیدواریم که پایه‌هایی برای گفت وشنود حقیقی گذاشته شود و این‌آغاز کارباشد ودنباله‌ای داشته باشد ومقابلهٔ آراء در خارج ازحیطهٔ احکام جزمی مجله‌ها و منبرهای مخالف گویان که هر گفت و شنودی را ناممکن می‌سازند ادامه یابد...»

و در پایان سخن چنین نتیجه می‌گیرد:

«برای ما، ادبیات درحکم متحدی تصادفی و مغتنم نیست، درحکم روبنایی نیست که لزوماً باید تابع هدفهای سیاست‌قرار گیرد. در امر هنر، ما به‌خردی و ناتوانی ذاتی امر سیاسی در مقابل هنرمندمعترفیم. و در پایان، خود را ضامن حفظ حرمت خود مختاری هنر می‌دانیم که شرط لازم آن آزادی کامل راهها و وسائل و شکلهای آفرینش است.»

بر این گفته‌های روشن ورساچه می‌توان افزود؟ جز اینکه کاش قشری مسلکان و ساده بینان ما با دقت بیشتری آنها را می‌خواندند و در احکام جزمی خود تجدید نظری می‌کردند.

ادبیات وسیاست

درهمان‌سال ۱۹۶۳ یك‌سمینار جهانی نویسندگان‌نیز باشرکت‌نمایندگان پنج قارهٔ جهان در شهر لاهتی ازشهرهای فنلاند تشکیل شد. موضوعهایی که‌در جلسات مورد بحث قرار گرفت («موهومات» ، «خوش بینی در ادبیات» و ...) از طرف خود بانیان انجمن تعیین شده بود. ازهمان روزهای نخست معلوم شد که این مباحث نه تنها تبادل نظری راکه انتظار می‌رفت تسهیل نمی‌کند، بلکه به عکس موجب‌جدالهای بیحاصل کودکانه‌ای می‌شودازنوع «مامان‌من‌خوشگلتر از مامان‌توست». با این‌همه،روژه‌کایوا[1] وامه سه‌زر[2] کوشیدند تا باسخنرانیهای خود («زبانهای بزرگ و دشواریهای ترجمه» و «ادبیات افریقا») رشتهٔ بحث را به زمینه‌های بارورتری بکشانند. روزآخر دوباره بحث شدیدی در موضوع

1- Roger Caillois 2- Aimé Césaire

«نویسنده و سیاست» در گرفت. هیئت نمایندگان شوروی، به رهبری پرفسور یرمیلوف[1]، که مورد انتقاد تند منشی فنلاندی‌جلسه قرار گرفته بودند،خواستند تا با حمله بر فساد اخلاقی ادبیات مغرب زمین از رئالیسم سوسیالیستی تجلیل کنند. کلود سیمون، رمان‌نویس‌معروف فرانسوی واز پیروان «رمان‌نو» ،جوابی به یرمیلوف داد که در این مجموعه آورده شده است.

سخنان‌او البته قابل بحث‌وتأمل است ودست‌کم دریك مورد ازشتابزدگی و تسامح خالی نیست: آنجا که ادبیات ملتزم را نفی می‌کند به این دلیل‌که در عمر بیست ساله‌اش،علی‌رغم هدفی‌که داشته،نتوانسته است منشاء اثری‌اجتماعی باشد و مثلاً مانع استقرار حکومتی شودکه مطابق دلخواهش نیست. این‌نحوه قضاوت عجولانه ناشی از اشتباهی است‌که در مورد قدرت تأثیر ادبیات یاهنر می‌شود. سارترودیگر پیروان ادبیات ملتزم مدعی نیستندکه فقط با ادبیات‌بتوان انقلاب اجتماعی‌کرد. زمان ما، چنانکه‌گذشت، دیگر توهمات قدیم را در این باره ندارد. می‌داندکه دامنهٔ نفوذ هنروادبیات محدوداست، اما در همین‌محدوده باید تأثیر اجتماعی خود را بکند، و می‌کند، تأثیری کـه وانگهی مانند تأثیر آموزش و پرورش است: سالها باید بگذرد تا نتایج آن آشکار گردد.

نکتهٔ دیگری را هم باید به خوانندگان تذکرداد:غرض همهٔ این‌کسانی که‌با مداخلهٔ نویسنده و هنرمنددرکار سیاست مخالف‌اندفقط درموردکارهای ادبی و هنری اوست، وگرنه در مورد فعالیت اجتماعی‌شخص نویسنده، تاآنجا که مربوط به کار هنری‌اش نباشد، مداخلهٔ او را در امـر سیاست و در تعیین سرنوشت‌اجتماعی‌خودو دیگران‌لازم‌می‌دانند.رفتارآلن‌روب‌گری‌یه‌و کلودسیمون و اوژن یونسکو و دیگران در مبارزات سیاسی، و از جمله انتخابات عمومی، شاهد این مدعاست.

به دنبال سخنرانی‌کلودسیمون، دو مقاله می‌آید: یکی در تأییدآن به‌قلم آلن‌روب‌گری‌یه‌که تقریباًهمان سخنهای سابق خود را تکرار می‌کند ودیگری در رد آن به قلم خوان گویتیسولو، نویسندهٔ معاصر اسپانیایی، که تفاوت‌ذاتی ادبیات را درکشورهای‌پیشرفتهٔ صنعتی وکشورهای ستمدیدهٔ جهان سوم تعریف می‌کند و این نکتهٔ‌اساسی را تذکرمی دهدکه چون آزادی سیاسی در جامعه‌ای نباشد ناچار همه چیز رنگ سیاسی به خود می‌گیرد و تفاوت میان نویسنده و

1- Jermilov

شهروند برداشته‌می‌شود ودرنتیجه نویسنده‌مجبوراست‌که جوابگوی نیاز عامه‌به کسب‌خبرباشد وواقعیت‌امورراکه غیر ازگزارش غیر واقعی مطبوعات است در آثار خود منعکس‌کند، ولو اینکه بـا این کار وجه ادبی را فروگذارد. امـا گویتیسولو، که سالها درنوشته و عمل سرسختانه‌ترین مبارزه را با حکومت فاشیستی فرانکو کرده است، نظر آلن روب‌گری‌یه را در مورد اولویت عامل صناعت و پژوهش و به‌طورکلی نظر ژان ریکاردو را مبنی بر وجود «دو نوع ادبیات»[1] ردنمی‌کند، فقط می‌گوید که فعلاً ادبیات در کشورهای جهان سوم ناچار است که بیشتر به نوع اول، یعنی گزارشگری، بپردازد و در نتیجه در مسائل سیاسی درگیر و ملتزم شود.

با این همه، رلان بارت با شرح شیوهٔ کافکا جواب دیگری هم به این مسئله می‌دهد[2].

***

آنچه در این مجموعه آمده است آراء گوناگونی است در بارهٔ عمل و وظیفهٔ ادبیات ازنویسندگان ومحققانی‌بادیدگاههای مختلف وچه بسامخالف. اینکه خوانندهٔایرانی‌کدام‌رابپذیرد یانپذیردو چه‌نتیجه‌ای بگیردبا خود اوست. گردآورندهٔاین‌مجموعه‌معتقداست‌که حقیقت‌فقط از مواجهه وتقابل‌آراء مخالف می‌تواند آشکار شود، بنابراین‌نباید او را متهم به تردید و تشتت اندیشه‌کرد فقط به‌حکم‌آنکه نخواسته است راه مشخصی‌درپیش‌پای خواننده‌بگذارد. بااین همه اگر قرار باشد که موافقت خود را با یکی از این مقالات به صراحت اعلام کند خواهد گفت که تقریباً بر مقالهٔ «گواه آزادی» از آلبرکامو که‌در پایان این مجموعه آمده است به‌تمام معنی صحه می‌گذارد و در عین حال باز خواندن مقالات برنار پنگو («مسئولیت نویسنده») وناتالی‌ساروت («دو نوع واقعیت») و سیمون دو بووار («توانایی ادبیات») و رلان بارت («جواب کافکا») را صمیمانه توصیه می‌کند. این را هم باید افزود که گرچه مقالات این مجموعه براساس نظمی‌که دراین مقدمه شرح داده شد در پی هم‌آمده‌اند اما این ترتیب لزوماً به معنای رعایت توالی‌آنها درخواندن نیست. فهم‌بعضی

۱- رجوع شود به‌ص ۱۲۶-۱۳۶ ومقالهٔ‌متمم‌آن، «مسئله‌ای به‌نام ادبیات»، ص ۲۵۸-۲۶۶ کتاب حاضر.

۲- رجوع شود به‌مقالهٔ «جواب کافکا»، ص ۲۷۶-۲۸۲ کتاب حاضر.

از مقالات آشکارا دشوارتر ازبقیه است[۱] وبنابراین خواننده می‌تواند آنهارا سر بسته بخواند و پس از پایان مطالعهٔ کتاب دوباره به آنها مراجعه کند.

گرد آورنده و مترجم این‌مجموعه امیدوار است که با انتشار آن‌بتواند به سهم خودگامی ناچیز در راه روشن شدن ماهیت و وظیفهٔ ادبیات بردارد تا بلکه دست کم این نکته آشکار شود که ادبیات آن چیز ساده و آسان یاب و از پیش معلومی که دراین‌روزگار تصور می‌کنند ــ و عرضه می‌کنند ــ نیست.

به‌دنبال مصلحان اجتماعی، بسیاری ازخوانندگان وحتی منتقدان، باطرح ذهنی‌مسئلهٔ «هنر برای‌هنر یا برای‌اجتماع» وفرض‌بداهت‌هنر برای اجتماع، مشکل پیچیده‌ای راکه در هر زمان و هرمکان، ودر مورد هر اثر هنری، معنای دیگری می‌یابد ظاهراً به سادگی برای خود حل کرده‌اند: آنچه درکش مستلزم‌تلاشی باشد ــ و چه بسا که به سیر زندگی روزمرهٔ آنها خللی واردکند ــ هنر برای هنر می‌نامند و گریبان‌خود می‌رهانند ودیگر کوششی، حتی برای درك معانی‌این الفاظ، نمی‌کنند. ناچار باید پرسید: آیا خود اینها نیستندکه از زیر مسئولیت می‌گریزند؟ بگذریم از آنهایی که دروضع اجتماعی خاص این دوره، هرنوع هنر و ادبیات را وسیلهٔ تخدیر و انحراف اذهان می‌دانند (آیا اینها درتخطئهٔ کوششهای دیگران، دانسته‌یا ندانسته، بهانه‌ای برای اسقاط تکلیف وآسودگی وجدان خود نمی‌جویند؟)، ولی کسانی که هنر را فقط وسیلهٔ مبارزه باردالت می‌دانند چه خوب بود که این معنی را بیشتر می‌شکافتند و حال که دامنهٔ هنر را این همه محدود گرفته‌اند دست کم تعدد شیوه‌های مبارزه و وسعت معنای رذالت و پیچیدگی مسائل انسانی را می‌دیدند و کوشش دردناك بسیاری از جویندگان این عصر را ــ عصری که به اجبار بایدراههای تازه‌ای برای تفکر خود بیابد، زیرا واقعیتش بکلی دگر گونه‌شده‌است ــ مردودیامهمل نمی‌شمردند. هنر مانند علم، مانند ادراك، مانند هرنوع فعالیت ذهن که با واقعیت‌درکشاکش است ــ زیرا اگر هنر وعلم درکوشش خودبه‌شناخت واحدی منتهی‌نمی‌شوند، اما هنر هم مانند علم نوعی شناخت است ــ به همان رابطهٔ اساسی میان علم و عمل، میان کشف واختراع می‌رسد، همان رابطه‌ای که هوسرل آن را«مکاشفهٔ بخشنده» می‌نامید، مکاشفه‌ای که خود موجد معناست، ساختنی که در عین‌حال دیدن است، همان رابطه‌ای که موجب می‌شود تا بر هر کیفیتی از کار ذهن،

۱ـ ازجمله مقالات گیدو پیوونه، ژان‌پیرفای و رلان بارت.

پیمانه‌ای از جهان هستی منطبق شود.

هنگامی که چند سال پیش یکی از مقالات این مجموعه[۱] درمجله‌ای منتشر شد هم مقاله و هم مترجم آن در معرض انتقادهای تند کسانی قرار گرفتند که، در یك کلام، نه سخن نویسنده را درست فهمیده بودند و نه غرض مترجم را. در حقیقت اغلب به‌پندارهای خود جواب می‌دادند نه به‌آنچه‌نویسنده به واقع مطرح کرده بود. شتابزدگی برای جواب موجب می‌شد که حتی گاهی نیمی از جملهٔ نویسنده را می‌خواندند و بقیهٔ جمله را ناخوانده رها می‌کردند و بر آن می‌تاختند (عین همان مدعی کــه در مجلسی بــه گویندهٔ لااله .... نسبت کفر داد!) عجیب است، و در عین حال گویای یك درد بزرگ اجتماعی، که ما از مواجهه با افکار تازه و غیر معتاد این همه می‌هراسیم. آیا این‌امر ناشی از شکی اکتسابی است نسبت به حسن نیت کسانی که مطابق قالبهای فکری ما نمی‌اندیشند یا بر اثر تنبلی ذاتی اندیشیدن در زمینه‌های نا آشنا؟

بدون قصدخودستایی ـ زیرا اگر ستایشی هم‌باشد مربوط‌به نویسندگان مقالات‌است نه مترجم‌آنها ـ یااقامهٔ‌برهانی‌قاطع،به‌یاد سخنی‌ازآناتول‌فرانس می‌افتم که زمانی، پس ازتماشای‌نمایشنامهٔ‌هملت در پاریس ومشاهدهٔ واکنش تماشاگران، خطاب به هملت چنین نوشت: «شما مردم را وامی‌داشتید که فکر کنند و این گناهی است که در اینجا هرگز نمی‌بخشند.»

ا.ن.

۱ـ «دو نوع ادبیات» از ژان‌ریکاردو، ص۱۲۶-۱۳۶ کتاب حاضر. این مقاله زیر عنوان کلی «ادبیات و دنیای گرسنه» با مقدمه‌ای از مترجم نخست در جنگ اصفهان، زمستان ۱۳۴۷، به‌چاپ رسید.

ادبیات و واقعیت

لئونید لئونوف (شوروی)
Leonid Leonov

چرا غربیان در زیر لوای «هر کاری جایز است» زندگی می‌کنند؟

نخستین بار است که من در مجمعی از نویسندگان اروپایی شرکت می‌کنم، اما چندی پیش فرصتی به‌دستم آمد تا به‌یادداشتهای اجمالی شنونده‌ای که در آخرین «کنگرهٔ ادیمبورو» شرکت کرده بود نگاهی بیفکنم و این نیاز را در خود حس کنم که باید بعضی حرفهای کهنه و حتی پیش‌پا افتاده را باز گویم، حال هر کس هر نتیجه‌ای می‌خواهد از آنها بگیرد.

قسمتی از این سخنرانیها دربارهٔ سرنوشت رمان بـه‌طـور کلی بود و اعلام می‌کرد که رمان، به‌عنوان صورت منسوخ روایت، نه‌تنها بیمار است بلکه بکلی مرده است و دیگر باید آن را به‌خاك سپرد؛ گفته می‌شد که اکنون به‌رمانـی نیاز هست کـه از نظر کیفیت تازه باشد و به‌درجه‌ای بالاتـر صعود کند یا، به‌عبارت واضحتر، آن سوخت‌وساز انسانی را که تا امروز نیروی محرك ادبیات بوده است از خـود دور سازد.

من لحن قاطع این سخنان را نپسندیدم و اکنون اجازه‌می‌خواهم که چون من‌هم مدتی به‌این‌نوع ادبی پرداخته‌ام بعضی اندیشه‌های‌خود را دربارهٔ این مطلب بیان کنم.

در زمان گذشته گاهگاهی پرسشهای کهنه و بیهودهٔ دیگری هم

از این قبیل مطرح می‌شد: عشق به‌چه‌درد می‌خورد؟ زندگی برای‌چه خوب‌است؟ انسان به‌چه‌کارمی‌آید؟ چنین پرسشهایی‌حکایت‌ازبیچارگی و زبونی در برابر عصر حاضر می‌کند و برای فرهنگ جهانی‌خطرناك است و نشانه‌ای از عقب‌نشینی در برابر زمان و فرسودگی روانی و دست‌کم خاموشی نیروی آفرینش هنری است.

هنرمندان بزرگ گذشته، ازجمله بالزاك بزرگ،وقت گرانبهای خود را باچنین‌تفکراتی به‌هدر نمی‌دادند. آنها با کمال شهامت‌محصول نبوغ خود را بردوش می‌گرفتند و به‌کوششی خستگی‌ناپذیر تن می‌دادند وپروای روزها وشبهایی‌را که می‌گذشت‌نداشتند وباهولناکترین اهریمنان زمان خود دست به‌پیکاری نابرابر می‌زدند. آنها سرشار از جوشش زندگی بودند. و اگر عشق ورزیده‌اند از نتیجهٔ عشقهای‌خود فرزندان بسیاری به‌بار آورده‌اندکه اگرهم همیشه زیبا ننموده‌اند لااقل ذریه‌ای تندرست ونیرومند بوده‌اندکه به‌بشریت خدمتها کرده‌اند. بانیان و سلسله جنبانان اندیشه‌های بزرگ نیروهای خداداد خود را برسراین استدلالهای بیحاصل به‌هدر نمی‌دادندکه زندگی و آفتاب و انسان به‌چه درد می‌خورند. آنها وقت زائد نداشتندکه به‌باطل صرف کنند. آنها قاره‌های ناشناخته را کشف می‌کردند و پیروزیها راجشن می‌گرفتند یا از شکستها رنج می‌بردند. آنها پایتختهایی را بنیاد می‌نهادندکه دورهٔ رونقشان از قرنی تجاوز نمی‌کرد و تمثال‌شکوهمند آنها زینت‌بخش زندگینامه‌ها می‌شد و گاهی مرگ آنها نه‌از خستگی و رنج بلکه از غم این بودکه چرا چهار برابر بیشتر کار نکرده‌اند و چرا هدفهای خود را تماماً تحقق نبخشیده‌اند. پس ازکجا این نتیجه گرفته می‌شودکه در این لحظهٔ معین تاریخی کار انسان و زمان به‌سر

آمده است؟ آیا دیگر به‌راستی کشف‌کردن بیهوده است و آیا دیگر هیچ‌دلیلی برای مبارزه کردن نیست و آیا چشم‌اندازهای آینده چنان تیره‌وتار شده‌اندکه واحسرتا دیگر به‌دنیا آمدن ارزشی ندارد؟

از این گزافه‌ها بگذریم. من می‌خواهم دفاع از رمان رابرعهده بگیرم. من برای همهٔ ابزارهای مستعمل و متداول ارزشی بی‌اندازه قائلم: این ابزارها خدمتگزاران فرمانبردار ارادهٔ خلاق ما و ادامهٔ دست‌آدمیزاداند. من شمشیرهای کهنهٔ ساییده شده در جنگهای تن‌به‌تن را، من قلمهای حکاکی کارکرده را و یا اصلاً آن قلم نخالهٔ شاگرد مدرسه‌ای را که در موزهٔ داستایوسکی درمسکو نگهداری می‌شود و کتاب برادران‌کارامازوف با آن‌نوشته شده است دوست دارم. واقعاًحیف است‌که چنین ابزاری به‌دور افکنده شود. این ابزار در دست چنان نابغه‌ای، اگر اجلش نرسیده بود، می‌توانست گنجینه‌های ادبی‌دیگری برذخایر بشری بیفزاید. کوتاه سخن آنکه رمان ابزار نفیسی است که به‌تاریخ فرهنگ خدمتها کرده است. تنها تکامل آن درنیم‌قرن‌آینده عبارت است از افزایش ظرفیت آن برای اندیشمندی وتصویرگری‌در مقیاسی متناسب با دست‌آورده‌های کنونی هوش وذهن‌ما. حال ببینیم که، درعوض، چه به‌ما وعده می‌دهند.

ممکن است‌که واقعاً بخت با من‌یار نبوده باشد، اما رمانهای معاصر و به‌اصطلاح نوآورکه تصادفاً به‌دست من افتاده‌اند مرا به‌یاد مسابقه‌های اتومبیلرانی با آن پیچهای خطرناك و دشوار می‌اندازند، اما همواره درمداری بسته و غالباً با موتورهایی ناتوان، به‌اضافهٔ مبلغ معتنابهی هیاهو و خودنمایی برای جبران آن ناتوانی. باری بختم یار بوده است که‌این نویسندگان وامانده اقلاً در این مجلس حضور

ندارند.

این نوآوریهای صد درصد صوری در منتهای مـراتب عبارت است از کشف زبونیها و بی‌لیاقتیهای‌واقعی بایك سلسله صحنه‌سازیهای خیره کنندهٔ میان تهی از خلال همه‌نوع احساسهای ناملموس وعواطف ناچیز و، از دیـد گاه اجتماعی، چنان مبهم و چند پهلو کـه بعضی از خوانند گان اگر هم به‌چنین ادبیاتی عشق بورزند نـه برای رفع عطش روانی یا تحکیم ایمان متزلزل خود به‌ارزشهای حیات انسانی است، بلکه از روی دلگی و شلختگی یا بدتر از اینهاست.

با این‌همه، بیشتر خوانند گان‌که، با وجـود سرخـورد گیهای متعدد، هنوز فاسد نشده‌اند به‌امید شنیدن‌چیزی که بتواند نیروهای آنها را چندین برابر کند و راه زند گی را بر آنها هموارتر سازد بازهـم با عشق وایمان به‌ما رو می‌آورند.

وقتی که نویسنده‌ای توانایی ندارد و می‌ترسد که خود رادر گیر گفتگویی وحشتناك باخوانند گان بالـغ کند ـ خوانند گانی که‌درمبارزهٔ زند گی زخم برداشته یا از کار روزانه خسته شده‌اند ـ ناچار خود را ازچشم آنها پنهان می کند و به‌برج عاج یا بیابان یا مخفیگاه دیگـری پناه می‌برد: این است منشاء تنهایی نویسنده. راستی خدا می‌داندچرا درآن کنگره، به‌شنیدن این کلمه، همهٔ حضارشروع به کف‌زدن کردند. امروز هرادیب وسخندانی که بخواهد جدی فکر کند آرزوی بیابانـی خاص خود دارد.

اینجاست که مسئلهٔ حادِ روابط هنرمند وافراد اجتماع مطـرح می‌شود. اگر بخواهم، با ذکـر یك مثال گـویا، ماهیت این تضاد را نشان دهم، مبارزهٔ میان دو گرایش را در این سؤال خلاصـه مـی کنم:

سرانجام هملت چه‌باید بکند؟ آیا باید همان حکیم غمگین بدبختی که بود باقی بماند و نه‌تنها از زخم شمشیر بلکه از اندوه درونی بمیرد یا اینکه، به‌عکس، باید کلادیـوس منفور را از پا در آورد و با خباثت بی‌آزرمی که بر گرد اوست بجنگد تا پس از آن بتوانـد بنیاد رسوم قرون وسطایی را براندازد و دست به‌یك سلسله اصلاحات ارضـی و حقوقی به‌نفع طبقهٔ دهقان بزند؟...

در آن کنگرهٔ ادیمبورو ضمناً اعلام کردند کـه نویسنده آزاد است تا از میان جلوه‌های گوناگون روح انسانی هرموضوعی را که بخواهد انتخاب کند وحتی حق دارد که کتابهایی با مفاهیم چند پهلو بنویسد و شرم‌آورترین رذیلتها و دیوسیرتیهای بشری را، از استعمال مواد مخدر گرفته تا زنای با محارم، بـه‌تفصیل شرح دهد تا در نتیجه رمانهای او به‌صورت رساله‌های تحقیقی برای شناخت یك‌یك گناهان درآید. توفیق هرکدام از این رذایل مختلف جنسی را با این ملاك، که وجه مشترك همهٔ آنهاست، می‌توان سنجید که از نتایج آنها فـرزندی به‌بار نمی‌آید. ممکن است به‌من ایراد کنند که این خودآموزهای فسق و فجور در حاشیهٔ ادبیات واقعی غرب قرار دارند، اما ای همکاران و رفقای محترم، اینها درکنار ما هستند.

بدین‌گونه خطرناکترین مفاسد روانی به‌یك‌یك افـراد اجتماع سرایت می‌کند و درنتیجه سرچشمه‌های عمومی تماماً آلوده می‌شوند و برروی مقدسترین چیزها زشت‌ترین طفیلیگریها پا می‌گیرند. به‌نظر من «آوه‌ماریا» یکی از درخشانترین شاهکارهای بشریت است. امایك هفته پیش ازحرکت به‌لنینگراد وحضور در این مجمع، من این آهنگ را تصادفاً از رادیو شنیدم ودیدم که آن را چگونه مثله کـرده‌اند و با

وحشتناکترین سازهای اهریمنی ودر زیرتازیانهٔ ضربهای ناهنجاراجرا می‌کنند. من درست نمی‌دانم که نام این رقصهای تشنج آمیز باب روز در مغرب زمین چیست. فقط می‌دانم که اینها مستقیماً از دوزخ یایکی از شعبه‌هـای آن در روی زمین صادر شده‌انـد. آیا در دنیای شریف غرب هیچ کس نیست که زبان به‌اعتراض بگشاید؟ هیچ کس نیست کـه این تجارت پلید کفر را رسوا کند؟ پس تکلیف سلیقه‌های امروزین و خلوص دینی مسیحیت نیز معلوم است! آری این سوداگران خـدا را به‌شیطان‌فروخته‌اند. ازاین‌همه برمی‌آید که مغرب زمین‌بورژوا به‌تحقق کامل آن سخن داستایوسکی رسیده است که «هر کاری مجازاست».[۱]

کشورهای غربی ما را ریشخند می‌کنند که چرا از دیـرباز در کشورمان کوچکترین چیزها را به‌جد می‌گیریم و دربارهٔ بیکفایتیها و سست‌عنصریها به‌سختی قضاوت می‌کنیم. باید بگویم که در قبال آنچه ما درطی تاریخ خود تحمل کرده‌ایم حق داریم که دربارهٔ آینده تعصب بورزیم. به‌این سبب است که می‌خواهم بعداً از یکایك کسانی که در آن مجمع شرکت داشتند بپرسم کـه آیا همهٔ این نشانه‌های مظنون ــ یعنی اختگی شخصیت ادبی، افـزایش سرسام‌آور جـرایم، انحطاط اصول اجتماعـی، تباهـی محرّمات کهن و آن محدودیتهای اخلاقـی فولادین نامرئی که همزیستی بشر را استوار می‌دارند، اضمحلال ایمان به‌عصر طلایی و به‌پیروزی حقیقت انسانی، این پرده‌دریهای گندیده‌ای که روز به‌روز رواج بیشتری می‌یابند و گاهـی بـه‌صورت شکاکیت متذوّقان و گاهی به‌صورت طنز نومیدی در می‌آیند ــ آیا این نشانه‌ها

۱ــ اشاره به‌جملهٔ معروف داستایوسکی: «اگر خدا نباشد هرکاری مجاز است.» (یادداشتهای ذیل صفحات از مترجم است.)

حکایت از بیماری مهلکی نمی‌کنند؟ آیا همکاران عالیقدر من درمورد این وضعی که در جهان پیش آمده است شباهتی با وضع شهر سدوم وقوم لوط نمی‌بینند که، بنابه‌روایت تورات، درآتش آسمانی سوختند، با این تفاوت که سلیقه‌ها ظریفتر وفساد شایعتر شده است؟ اگرمتعصبان سراسر جهان با اشتیاق منتظر صاعقهٔ قهرالهی هستند آیا بدین سبب نیست که چون دیگر هیچ دارویی نتواند جراحتی را شفا دهد فقط آتش می‌تواند آن را چاره کند؟

در روزگاران کهن چون تمدن به‌چنین درجه‌ای از فسادمی‌رسید پیامبران از میان اقوام برمی‌خاستند و شمشیر ومشعل به‌دست، سربرهنه وخشمگین، به‌قلب واقعیت می‌تاختند تا تطهیر بهداشتی لازم راانجام دهند. طبیعت به‌پای انسان بیش از آن رنج برده است که به‌او اجازه دهد تا به‌این صورت در روی زمین بی‌رودربایستی مثل سگ نفله شود. اگر در روم قدیم شاعران و پیامبران یکی بودند آیا اکنون هم همکاران ما وظیفه ندارند که، بنا بردلایلی که گفته شد، مراقب اعمال بشر باشند؟

چون وظیفهٔ بزرگی را که برعهده داریم به‌یاد بیاوریم حتی لحظه‌ای به‌فکرمان خطور نخواهد کرد که رمان به‌صورت گذشته‌منسوخ شده است. نه، من به‌هنری‌ایمان ندارم که باحربهٔ جاروجنجال بخواهد دنیا را تسخیر کند. صورت وقالب اثر را هدف عملی هنرمند تعیین می‌کند، یعنی بندری که هرنویسندهٔ جدی باید راه رسیدن به‌آن را پیشاپیش درنظربگیرد. بنابراین بطری مهم نیست، مهم شرابی است که ما نویسندگان در آن می‌ریزیم.

پس ما نباید مضمون فناناپذیر ادبیات را که انسان است از آن

طرد کنیم، زیرا تنها براساس شیوهٔ بررسی‌انسان است که می‌توان‌نبوغ هنرمند را سنجید. وحتی اگر روزی از روزها این‌مضمون، مثلاً بافنای فجیع بشریت، به‌پایان برسد بازهم فضاهای بیکرانی نزدیك به‌انسان هست که دامنهٔ آنها همواره فراختر می‌شود، همان کیهانی که‌درلایتناهی پیش رفته است، باسرزمینهایی که روز به‌روز از نیستی سر برمی‌کشند تا برگزیدگان آیندهٔ طبیعت درآنهاجایگزین شوند. درود برانسان‌باد!

گیدو پیوونه (ایتالیا)

Guido Piovene

نقشهٔ یك واقعیت تازه

۱

بحث‌دربارهٔ رمان را نمی‌توان با این سخن آغاز کرد که‌چگونه باید نوشت. چنین بحثی ناچاربه‌بیان یك سلسله دستورالعمل ـ که‌تماماً من‌عندی و ساختگی است ـ منجر خواهد شد. مسئلهٔ اصلی در واقع چنین است: چه‌نوع واقعیتی در برابر رمان‌نویس امروز قراردارد که از او می‌خواهد تا آن را تفسیر کند ونشان دهد؟

۲

هیچ‌رمان‌نویسی دراین زمان‌راهی نداردجزاینکه ازرمان‌نویسان بزرگ نزدیك به‌زمان خود آغاز کند. برای این رمان نویسان ـ از داستایوسکی گرفته تاپروست و کافکا وجویس وهررمان‌نویس‌بزرگ دیگری که بپسندیم ـ مسلم بود که شیوهٔ زندگی کردن و بنابراین‌شیوهٔ حکایت کردن تغییر کرده است واین نکته را بالحن قاطعی درآثارخود شرح داده‌اند. اینهاسنتی در رمان نویسی آورده‌اند که، با همهٔشیوه‌های گوناگون و صورتهای مختلف آن، چیزی را آمرانه حکم می کندو نویسنده را به‌سوی تازه‌جویی می‌راند وبه‌پیشروی می‌خواند. اماسدی نیز آفریده‌اند که، به‌عقیدهٔ من، دیگرنمی‌توان به‌فرودست آن‌باز گشت. شخصیت‌سازی، روانشناسی، حادثه‌پردازی، محیط اجتماعی، رابطهٔ

وقایع با زمان ومکان، رابطه میان رمان‌نویس وصناعت رمان، کـه در واقع بازتابی ازرابطهٔ میان انسان وجهان است، در ذات خودتغییراتی کرده‌اند که دیگر نمی‌توانیم آنها را نادیده بگیریم. و این نه از لحاظ عقیدهٔ شخصی یا گرایش ذهنی است، بلکه اگر چنین کنیم مـی‌دانیم که از حقیقت به‌دور افتاده‌ایم.

می‌خواهم چند نکته ازویژگیهای موقعیتی را که این‌نویسندگان برای ما آفریده‌اند به‌اشاره بازگو کنم. نکتهٔ اول آنکه، پس ازانتشار آثار آنها، رمان به‌نحو بسیار روشن و آگاهانـه‌ای بـه‌صورت وسیلهٔ شناخت، یعنی جستجـو و کشف، درآمـده است. رمان تا انـدازه‌ای جانشین اثر فلسفی شده و وظیفهٔ آن را برعهدهٔ خـود گرفته است یا، به‌عبارت دقیقتر، آن را به‌مدد وسائل خاصی که دارد درخود تحلیل‌برده است. من گمان نمی‌کنم که در این‌باره دیگر بحثی باشد.

اما بحث ممکن است میان دو گروه در گیرد: ازیك‌سو، کسانی که به‌رمانهایی گرایش دارند که درحکم تحقیق انتقادی است‌یاعناصری انتقادی را با عناصری حکایی در خود گردآورده است (با این‌استدلال که رمان‌نویس انتقادی تنها با نشان دادن نمی‌توانـد همه‌چیز را بیان کند) و، از دیگرسو، کسانی که به‌این گفتهٔ مرلوپونتی[1] معتقدند:«رمان نویس نباید به‌بیان عقاید و افکار بپردازد یا حالات روانی و منشها را تحلیل کند، بلکه باید رویدادهای بین بشری را نشان دهـد و آنها را بپروراند و به‌نقطهٔ انفجار برساند به‌حدی کـه هرتغییری درسیر داستان یا در انتخاب دیدگاهها معنای رویدادها را دگرگون سازد.» این‌نحوه

۱- Merleau-Ponty، فیلسوف معاصر فـرانسوی (۱۹۰۸-۱۹۶۱)، وابسته به‌مکاتب اگزیستانسیالیسم و پدیدارشناسی.

نگرش نه‌تنها متضمن دفاع از کیفیت هنری رمان است، بلکه ردّ فلسفهٔ نظری و انتزاعی است به‌نفع فلسفهٔ عملی وعینی که در حرکت وزبان آشکار می‌شود. ازاین دیدگاه، چندتن از رمان‌نویسان واقع‌بین‌امروز از کافکا پیروی می‌کنند. نظر شخص من این‌است که این هردو نحوهٔ برداشت از رمان درست و شایسته است.

نویسندگانی که راههای تازه در رمان گشوده‌اند دچار چنان آشفتگیهای فکری وروانی بوده‌اند که تا امروز، لااقل به‌صورتی‌چنین کامل، سابقه نداشته است: این ویژگی دوم‌میراث ماست. نسبی‌بودن شناخت، معمایی‌بودن هستی، ویران‌شدن همهٔ یقینها دربرابر جهانی که هیچ معیار سنجشی را نمی‌پذیرد و همبستگی با موجود بشری ندارد، پایان یافتن سازگاریهای کهن و منسوخ‌شدن موازینی که دیگرکسی‌هم به‌آنها اعتقادی نداشت: این دورنمایی که علمای اخلاق بارها خطوط آن را رسم‌کرده‌اند از مجموعهٔ آثار داستان نویسانی به‌ظهوررسیده است‌که راه برشیوهٔ حکایت‌کردن ما گشوده‌اند، اما راه هرکدام به همان اندازه متفاوت است‌که قیافهٔ ظاهر هریك از افراد. این پدیده را به‌انحطاط تعبیرکردن نگرشی سطحی است: چنین نگرشی بدین معنی است که لابد ارزشهای معتبری هنوز وجود داشته و حقیقت زنده‌ای همواره آمادهٔ ظهور بوده است، حقیقتی واقعیتر یا لااقل عینیتر از حقیقتی‌که از لفظ «منحط» برمی‌آید. به‌بیانی دقیقتر می‌توان گفت که این آثار، خواسته و ناخواسته، میان نگرش واقعیتی تازه و دریغ بر واقعیتی‌که برای همیشه آن را پشت‌سر نهاده ولی هنوز با آن پیوند انس والفت داشته‌اند درحال حیرت‌وتردید بوده‌اند. بنابراین‌پذیرفتن یك واقعیت‌تازه کارِ شجاعانه و گذشت‌دلیرانه‌ای بود که انعکاسی‌یأس‌-

آور داشته و بدبینی را برانگیخته است.

از کلمات متداول (بحران، تلاشی، دلهره) برمی‌آید که همه دلبستهٔ این گذشتهٔ تباه شده بوده‌اند. در آثار این نویسندگان، انسان بدون هیچ تکیه‌گاه ثابتی است، اما نمی‌تواند به‌این وضع خو کند: زمان بزرگ امروز صحنهٔ نمایش درد آدمی است دربرابر آسمان تهی. فاصلهٔ میان جهان ومعیارهای رایج برای سنجش آن دربعضی کسان موجب این یقین شد که زبان مشترك متداول نیز ابزار سنجش نارسایی است و تحول عادی آن توانایی همگامی با شعور آدمی را، که به‌درون سیاهی جهش کرده است، ندارد. این است علت جستجوی ابزارهای بیانی دیگر. و همین است سبب سرگردانی و بی‌اعتمادی نویسندگان دربرابر واژه‌ها، خاصه واژه‌هایی که ظاهراً باید برموازین اخلاقی دلالت کنند. گویی استعمال واژه‌ها استعمال ابزاری برای قلب و جعل بود که به‌افکار قراردادی جلوهٔ حقیقت می‌بخشید. پس برای استعمال درست آنها می‌بایست معنای واقعی آنها را بر خود روشن کرد. و اما درمورد بدبینی ــ که تعریف آن به‌عقیدهٔ من احساسی است ناشی از برخورد میان‌شناسایی درست واقعیت این زمان و رنج اینکه باید دل‌آسودگیهای کهن را رها کرد ــ البته آن جنگ موحشی که دراین دنیای دیوانگیها و وحشتها درگرفت نمی‌توانست به‌آن پایان دهد. با این‌همه، این بدبینی دراغلب موارد به‌صورت مشاهدهٔ آرام واقعیت درآمده است.

سومین ویژگی ادبیات این زمان این است: آثار کسانی که من آنها را نیاگان نزدیك نامیدم نه‌تنها رنجهای پایان یك دوره و موازین اخلاقی و شاخصهای آن را نشان می‌دهند بلکه به‌صورتی ضمنی و

پوشیده نقشهٔ یك واقعیت تازه رانیزرسم‌می‌کنند: واقعیت طبیعت‌مارا.

۳

پس آنچه به‌حسب عادت «رمان سنتی» نامیده می‌شود رمانی است که از سنت بیرون آمده است. البته هستند رمانهایی که ظاهری سنتی دارندامادرواقع سنتی‌نیستند. نمونهٔبرجستهٔ آن درایتالیارمانهای ایتالو اسووو[1] است. سنتی ـ وبنابراین بیرون از سنت واقعی‌ـرمانی است که تا عمق خود براین مفهوم دلالت نکندکه واقعیت کنونی ما دیگرگونه شده است. ماجرا و شخصیتها ومحیط دراین نوع رمان با معیارهای کهن نشان داده می‌شوند. همه‌چیز دریك سطح است و ازیك دید سنجیده می‌شود. روانشناسی آن، هرچند دقیق باشد، همان روانشناسی معلوم و مرسوم است. عواطف و شهوات را به‌گونه‌ای شرح می‌دهد که گویی‌هنوزهمان وزن و همان معنی را دارند. بنابراین عجبی نیست که بسیاری از رمان‌نویسان هنوز به‌نوشتن رمانی ازاین دست‌علاقه‌مندند که به‌واقع‌درزمینهٔ هنر حکم دروغ را در زمینهٔاخلاق دارد. خوانندگان‌هم همیشه آماده‌اند که، به‌محض ظهور استعدادی‌در این زمینه، جانب آن را بگیرند و هربار اعلام‌کنند که عاقبت وقت آن رسیده است تا حساب نویسندگانی را برسند که می‌خواهند با مسائل خود آرامش آنها را به‌هم بزنند. می‌پندارند یا وانمود به‌این پندار می‌کنند که نویسندگان نوع اول «انسانی» و نویسندگان نوع دوم

---

۱ ـ Italo Svevo، رمان‌نویس ایتالیایی (۱۸۶۱-۱۹۲۸). بعدازسالهای ۱۹۲۰ جیمزجویس و والری‌لاربو آثارش را کشف کردند. اورا همراه مارسل‌پروست از پیشروان رمان نو می‌دانند. شاهکار او وجدان زنو نام دارد.

«غیر انسانی»اند. معمولا به‌نویسنده‌ای «انسانی» می‌گویند که واقعیت را به‌صورتی که دیگر نیست نشان دهد. وانگهی نیاز به‌وحدت وانسجام به‌اندازه‌ای قوی است که چون موفق نمی‌شوند تا آن را بیابند ناچار در گذشته می‌جویند. نویسنده، به‌هنگام نگارش رمان‌سنتی، دچار این احساس مست‌کننده است که چیزی‌کامل و محکم به‌وجود می‌آورد و خود را درشمار نویسندگان آثار بزرگ جاودانی قرار می‌دهد. به‌علاوه، رمان سنتی با بخشی از وجود ما تطبیق می‌کند: بخش ماقبل انتقادی، ماقبل‌فلسفی، همان‌بخشی که درزندگی عملی ودرقسمت‌اعظم گفتگوهای روزانه به‌کار مـا می‌آید. با این وصف، باید بگویم کـه شمارهٔ رمانهای سنتی با ارزش، که فقط برای مصرف به‌وجود نیامده باشند، با وجود التفات خوانندگان، بسیار ناچیز است و حتی آنهایی که از توفیق واقبال بیشتری برخوردارند گویی، در مقایسه بـا آثار بزرگ‌پیشینیان، «از روی ناچاری» پذیرفته شده‌اند.

از میان موجباتی که بعضی نویسندگان را به‌نبش قبر رمان‌سنتی برمی‌انگیزد چندتایی را برشمردم تا مبادا گمان رود که می‌خواهم از آن به‌تحقیریاد کنم. به‌تازگی ایتالیا شایدبرجسته‌ترین‌نمونهٔ آن رابارمان یوزپلنگ[1] به‌دست داده باشد. نوشتن رمان خوب سنتی دشوار است و حتی به‌همهٔ دشواریهای گذشته دشواری دیگری‌هم امروز افزوده می‌شود: توانایی نویسندهٔ امروز برای رسیدن به‌سطح رمان گذشته، هر چه این سطح بالاتر رود، دائماً کمتر و احتمال شکستش بیشتر است.

۱ـ تألیف جیوزپه‌توماسی‌دی‌لامپه دوسا (Guiseppe Tomasi di Lampedusa) که ویسکونتی‌هم فیلم معروفی (با بازی برت‌لانکستر و کلودیاکاردینااله و آلن‌دلون) از روی آن ساخته است.

آن‌موجود ذهنی که دردرون اوست، آن شبحی که پیوسته مراقب‌اعمال اوست، پیاپی به‌اومی گوید: توصادق نیستی، تواز نظر معنوی‌شرافتمند نیستی. این موجود او را منع می‌کند از اینکه با آفریدن شخصیتهای مصنوعی به‌خلاف احساس باطنی شخص خود سخن بگوید. نوشتن رمان سنتی‌روزبه‌روز دشوارتر و بیفایده‌تر می‌شود. و درست به‌همین سبب که روزبه‌روز دشوارتر می‌شود دیگر نباید آن را نوشت.

۴

گفتم که رمان‌نویسان بزرگ سنت راستین‌ما، درعین‌حال که با تمام وجود و احساسات خود ازبحران رنج برده‌اند، نقشهٔ یك‌واقعیت تازه راهم برای ما کشیده‌اند. موقعیت ما غیر از موقعیت آنهاست. غالباً از «بحـران شخصیت‌سازی» در داستان سخن می‌رود، اما ایـن بحران سابقاًهم بوده است و ما از نظر فکری در دورهٔ بعد زندگی‌می‌کنیم، ما به‌حذف زوائد و ارتکاب قتلهای نهایی پرداخته‌ایم. لیکن‌ما به‌خصوص کاشفان یك واقعیت تازهٔ بالفعل هستیم و این واقعیت راکه درحال نضج گرفتن‌است دنبال‌می کنیم ومی کوشیم تاآن را بازشناسیم و تعریف آن را به‌دست دهیم. به‌عبارت دقیقتر، بسیاری از نتایج آن عصر بحرانی برای ما طبیعیتر شده وبه‌تجربهٔ مستقیم ما درآمده است.

واقعیت ما واقعیتی است که درآن‌همه‌چیزدرمحل تقاطع‌سطوح مختلف و ابعاد مختلف بروزمی کند ودیگر وحدتی تصنعی را برنمی‌تابد. هیچ کلیدی برای ورود به‌آن کافی نیست و اطمینان مـا به‌تملك همهٔ کلیدها درآن واحد،روزبه روز کاهش می‌یابد. این واقعیت‌نسبت به گذشته‌انتزاعی‌تر شده است.اشخاصی که درآن‌می‌بینیم دیگرشخص

نیستند، بلکه گویی در مفاهیم تحلیل رفته‌اند و ایـن مفاهیم به‌صورت واقعیتی تقریباً جسمی درآمده‌اند که می‌توانیم با انگشت آن را لمس کنیم. مقصودم این نیست که ما بیش از گذشته آماده‌ایم تا واقعیت را به‌انتزاعیات مبدل‌سازیم. مقصودم‌درست‌خلاف این‌است. انتزاع‌مداوم درمرحله‌ای از مراحل خود بـا حس آنی و بیواسطه‌ای کـه از اشیاء داریم یکی می‌شود و به‌صورت امری عینی درمی‌آید و در تجسم مـا تأثیر می‌بخشد. ادراکی که من از خود دارم نیز وسیع‌تر، نامعین‌تـر، غیرشخصی‌تر ازادراك پیشینیان است. اینجا نیزسخن ازادراکی‌مستقیم، بدیهی، تجربی ومستعد تجسم درمیان است. دیگر مقدور من نیست که دیگران را به‌گونه‌ای‌دیگر تجسم کنم. رابطهٔ میان عواطف من وخود من نیزتغییر کرده است، یعنی‌مجزاتر و غیرشخصی‌تر شده است.برای من دشوار است ـ زیرا کاری باطل و دروغین است ـ که واقعیت‌را به‌صورت برخوردمستقیم‌عواطف تجسم کنم. ما حس می‌کنیم که‌مرکز درجای دیگر است. حتی درد ورنج جنبهٔ شخصی خـود را از دست داده و دیگر وابسته به‌مقتضیات فردی نیست، بلکه کیفیتی است مبهم. رابطه‌ای است با زندگی.

۵

جز اینها دونکتهٔ اصلی هست که گویی «واقعیت مـا» را معین می‌کنند ومی‌خواهم آنها را جداگانه شرح دهم. این واقعیتی است که به‌پذیرش درنمی‌آید وما را به‌سوی چیز دیگر می‌راند. تاکنون فرض براین بوده است که هنر هنگامی آغاز می‌شود که، پس از پیروزی بر کشمکشهای بیرونی و درونی، بتوانیم درپرتو مکاشفهٔ زیباشناسی بـه

پذیرش «مذهبیِ» واقعیت بپردازیم. اما امروز حس می‌کنیم که درست همین پذیرش است که از هنر فاصله دارد. مقداری تحاشی و استنکاف از پذیرش واقعیت جزو انگیزهٔ شاعرانه درآغاز بروز است. واقعیتی که برما فشار می‌آورد نفی خود را درخود دارد. روابط ما با واقعیت و روابط واقعیت با ما سخت و ناگوار است و فقط لحظه‌های کوتاهی به‌ما امان می‌دهد.

خصوصیت چندگونه وفرضی و نامطمئن واقعیتی که درآن‌باید زیست‌کنیم اجازه نمی‌دهد که از رمان متوقع مبنای مشترکی باشیم. کوچکترین امکان هنر داستان برمبنایی متجانس ومشابه به‌گمان من وجود ندارد. مَثَل ما مَثَل گروههای مختلفی است که از راههای مختلف وارد سرزمین ناشناخته‌ای شده باشند. به‌نظر من، امروز بیش از همه وقت پیشرفت این شکل خاص شناخت که همان شناخت هنری باشد ازحد پیش‌بینی و رهبری بیرون است. امروز بیش از همه‌وقت، ما خود را درصفحهٔ نوشته‌شده کشف می‌کنیم، به‌گونه‌ای که هرگز پیش‌ازآن کشف نکرده بودیم و نمی‌توانستیم بکنیم. هیچ معلومی از پیش وجود ندارد. با این‌همه، به‌خلاف نویسندگان دورهٔ «بحران»، حس می‌کنیم که به‌سوی دنیای منضبط و منسجمی پیش می‌رویم و داستان نیز ابزاری در راه نیل به‌این هدف است. پس رمان کوششی است به‌منظور دادن انضباط و انسجامی‌تازه، هرچندکه موقت وجزئی و ناقص باشد، به‌واقعیتی که هنوز به‌شکل متلاشی رخ می‌نماید. این کوششی است برای درآمیختن و آغشتن آن با فهم بشری، برای مسلط‌شدن برآن در حدود امکان، برای نشاندن چند شاخص در آن. درتپش اشیاء غائیتی حس می‌شود، ولو نتیجهٔ آن نامعلوم باشد. حس

نکردن آن یعنی به‌نوعی کور و کرماندن، یعنی با شخصیتها و حادثه‌پردازیها و روانشناسی قراردادی رمان نوشتن.

از این‌روست که من دورهٔ پیشتازیهای پرهیاهو را تمام‌شده می‌دانم، یعنی دورهٔ‌نمایش‌نوآوری درسبك و زبان وصناعت رمان‌نویسی را. قوانین و اسالیب‌سنتی دیگر کناررفته‌اند. اکنون از ما می‌خواهند که درنشان‌دادن این واقعیت تازه که هنوز کاملا به‌دست نیامده است و از این‌رو دردناك است قوت فکری به‌کاربریم. پیشتازیهای دورهٔ گذشته جای خود را به‌روشهای دقیق و محکم پیشتازی مؤثرتری داده‌اند.

٦

من دراینجا به‌بیان چنداعتقاد اکتفا کردم وشاید بسیاری‌بتوانند آنها را بپذیرند واز هدفهای شخصی خود چندان به‌دور ندانند. گمان من براین است که رمان امروز به‌جای مایه گرفتن از رمان بزرگ قرن نوزدهم، که نمونهٔ کامل بُعد مسطح و دیدِ یگانه است، می‌تواند از حماسه‌ها و تراژدیهای بزرگ، از اشعار تغزلی، از اساطیر و آثار تحقیقی، حتی از پژوهشهای علمی تغذیه کند.

قلمرو هنر، خاصه هنر رمان، پهنهٔ محدودی دارد. بنابراین جز درعمق نمی‌تواند حرکت کند، به‌خصوص برای کشف مناطقی که ملك طلق اوست.

چون محرز شود که هنر وسیلهٔ شناخت است، در حقیقت‌هم‌مقام آن رابالا برده‌ایم وهم درعین‌حال تحدید حدود آن و تشخیص وجوه ممیز آن وتعیین حدفاصل آن را باعلم دشوار کرده‌ایم. رمان نویس

بیش ازهر کس دیگر به‌این دشواری آگاه است.

درسالهای آینده، زبان خاص هنر باید، با آفرینش آثارهنری، حق زندگی خود را که مورد بحث و شك بوده است به عنوان وسیلهٔ شناخت ثابت کند، وسیله‌ای که هیچ‌فعالیت دیگری نمی‌تواند جای‌آن را بگیرد.

واسیلی آکسیونوف (شوروی)
Vassili Aksionov

پژوهشهای نو، ریشه‌های کهن

بحث دربارهٔ بحران رمان، به‌عنوان یکی از انواع ادبی، برای ما در اتحاد جماهیر شوروی چندان قابل فهم نیست. به گمان من حتی در مورد رمان غرب این بدبینی کاملا روا نیست و درمورد رمان امروز شوروی به‌نظر من هیچ‌موجبی برای نگرانی وجود ندارد. نویسندگان سالمند ما برای زنده نگهداشتن رمان کوششهای ثمربخش می‌کنند و نسل کسانی که در جنگ جهانی اخیر شرکت کرده‌اند نیز سهم خود را دراین راه پرداخته‌اند. رمان همواره مورد توجه خاص نویسندگان جوان شوروی، که به‌زودی از آنها سخن خواهم گفت، بوده و هست. هم‌اکنون کوششهای جدی و شایان توجهی دراین زمینه مبذول می‌شود.

با وجود تلویزیون ورادیو وسینما ومجله‌های مصور، محبوبیت رمان برای اکثریت خوانندگان بیش از همیشه است. کافی است که به‌یکی از واگنهای متروی مسکو برویم تا درمورد سرنوشت رمان پر از خوش‌بینی بشویم. در این عشق به‌رمان بیگمان سنت روشنفکران روسی و تمام‌جامعهٔ شوروی، سنت ژرف‌اندیشی وانس با کتاب دخیل است. ادبیات بزرگ قرن نوزدهم ما موجب این یقین برای خواننده شده است که هر کتابی را بازکند نه‌تنها می‌تواند از زیبایی ادبیات لذت ببرد بلکه پاسخهایی‌هم برای پرسشهای اساسی خود بیابد.

آسان می‌توان دریافت که راز این موفقیت همانا جنبهٔ اجتماعی ادبیات روسیه درقرن بیستم است. «روح مـدنی» و «اجتماعیت» دو خصیصهٔ لاینفك ادبیات ماست. جلوه‌های جدید جامعهٔ ما نیز برمحبوبیت و رواج رمان می‌افزاید. درجامعهٔ امروز ما، مفهوم «روشنفکر» به آخرین مرزهای خود رسیده است و مدتهاست که دیگر درمعنای «طبقه» به کار نمی‌رود.

تفاهم کهن میان نویسنده و خواننده مطلقاً بدین‌معنی نیست کـه رمان امروز مـا درالگوها وقالبهای ادبیات قرن نوزدهم، کـه صحهٔ زمان بر آن خورده است، متحجر شده باشد. رمان‌نویسان ما، در عین بزرگداشت رمان کلاسیك، راههای تازه را نیز پیوسته جستجو می‌کنند. سوای شخصیتهای تازه که در رمان نـو پدید آمده‌اند و سوای محتواهای تازه، می‌توان گفت که جستجوها در دوجهت ادامـه دارد: یکی‌درجهت شکل بیرونی ودیگری درجهت صناعت نگارش(تکنیك) یا درجهت چیزی که من آن‌را به‌اختصار چنین تعریف می‌کنم: «شکلی که از درون زائیده می‌شود». این مفهوم به‌نظر من اهمیت خاصی‌دارد و به‌زودی چندکلمه دربارهٔ آن خواهم گفت.

جستجوی صورتها و شکلهای نو نیز یکی از مشخصات‌ادبیات جدید ماست. دورنمای رمان نوخاستهٔ ماجلوه‌های بسیار متنوعی‌دارد: یك جا روانشناسی عمقی گئورکـی ولادیموف[1] است و یـك‌جا نثر موجز و فشردهٔ ویکتورکونستکی[2] (که مطالب را باید به‌اصطلاح از میان سطور آن خواند) و جای دیگر مونتاژها و ساخت و پرداختهای بسیار عجیب آناتولی گلادیلین.[3]

1- G. Vladimov 2- V. Konetskii 3- A. Gladiline

داستان بلندیا رمان کوتاه یکی ازشیوه‌های محبوب نویسندگان جوان ماست. به‌عنوان نمایندهٔ مشخص این شیوه می‌توان یوری کاساکوف[1] را مثال زدکه تاکنون داستانهای متعدد وجذابی نوشته است واکنون درکار نوشتن رمان تازه‌ای است که مسلماً بسیار جالب خواهد بود.

من اینجا نخستین نامهایی راکه به‌یادم آمد ذکر کردم، اماچشم‌انداز نثر نوپای ما البته بسیار فراختر است. باز می‌گویم که احساس حاصل از مشاهدهٔ این چشم‌انداز بسیار مثبت است و گاهی حتی می‌توان به‌پدیده‌هایی برخوردکه شایستهٔ بزرگترین احترام و ستایش‌اند. البته‌رمان‌نویسان‌جوانی‌هم‌هستندکه باگرایش به‌توصیفهای‌مالیخولیایی وتوجه به «زیباپرستی» سطحی وموجز نویسی مفرط به‌کار خود لطمه می‌زنند. نویسندگان‌جوانی که نامشان راذکر کردم وبسیاری‌نویسندگان دیگر آوایی کاملا مشخص و مستقل دارند، اما باید اعتراف کرد که هنوز ستارهٔ قدر اولی در آسمان ادبیات جدید ما سربرنزده است.

از نظر من مطالعهٔ ادبی متون و متقابلاً مسئلهٔ تقلید برای هر-نویسندهٔ جوانی‌حایز کمال‌اهمیت‌است. گاهی دربارهٔ جوان‌نویسنده‌ای می‌گویند: «شیوهٔ نگارشش تازه نیست، آن را از نویسندگان نامی گرفته است...» غافل از اینکه هیچ نسل نویسنده‌ای نیست که از هیچ زاییده شده باشد.

می‌پرسند: چرا در گشوده را دوباره بگشاییم؟ و من می‌گویم: چرا نباید از دست‌آوردهای نسلهای پیشین بهره گرفت تا بتوان پیش رفت و درهای بسته را به‌دست خود گشود؟ مگر نه‌این است که در

1- Youri Kasakov

جریان تکوین موتورهای اتمی، از اکتشافات عصر برق و خاصه از پاره‌ای یافته‌های جیمز وات و لومونوسوف[1] بهره برده‌اند؟ ایــن بهتر از آن است که بخواهیم کوههای یخ همینگوی را درآبگیرهایی کــه آب در آنجا به‌قوزك پا نمی‌رسد برپا کنیم و با کوس و کرنا اصول تجدد را اعلام داریم و پشت‌سرهم دم بگیریم: «تجدد، تجدد، تجدد!» زمانی بود که «فوتوریست»[2]های روسی‌هم می‌خواستند از کشتی‌تجدد خود وزنهٔ فرهنگ گذشته را به‌دورافکنند، اما جبر زمان بر آنها چیره شد و بهترین فوتوریستها درپــای بناهای کهن زانو زدند و پشیمانــی خود را از بیان چنان سخنانی ابراز داشتند.

روانشناسی عمقی، ساخت پویــا، بینش تــازه از زمان، گفتار درونی، همهٔ این مشخصات رمان جدید مطلقاً منافی بــا امکان مطالعهٔ نمونه‌های کلاسیك نیست. نمی گویم باید رمان سنتی جدید نوشت، فقط می گویم باید رمان خوب نوشت. شاهد ایــن مدعا داستان بلند سولژنیتسین است که به‌سبك کاملا سنتی نوشته شده است، اما درپایان یك اثر واقعاً جدید از کار درآمده است.[3] شیوهٔ کهنه اما ارزندهٔ بیان مستقیم وغیرمستقیم، که در آن صدای نویسنده وصدای قهرمان‌داستانش درهم می‌آمیزد، با سولژنیتسین رونق و جلال تازه‌ای می‌یابد. این را

1- Lomonosov

۲ـ فوتوریسم(futurisme = آینده گرایی)، مکتبی درهنر وادبیات که‌پایه‌گذار آن مارینتی (marinetti) شاعر ایتالیایی است وهدف آن تجلیلی است از جنبش و پویش وهرآنچه جهان آینده را درزمان حال بشارت می‌دهد.

۳ـ مراد گوینده ظاهراً یکی ازنخستین نوشته‌های سولژنیتسین به‌نام یك‌روز از زندگی ایوان‌دنیسوویچ است. البته نبایدفراموش کرد که تاریخ این سخنرانی پیش ازبروز جنجالهای اخیر وتبعید سولژنیتسین بوده است.

هم‌بگویم که این شیوه درنثر معاصر ماروز به‌روز بیشتر به‌کار می‌رود، زیرا امکانات تازه‌ای برای نویسنده فراهم می‌آورد.

چندی پیش آثار پوشکین را خواندم. مطالعهٔ این آثـار برای من تجربهٔ عجیبی بود. سعی می‌کـردم پوشکین را بیرون از «زرق و برق منتخبات» ببینم و آنچه در دبیرستان دربارهٔ او به‌من گفته بودند فراموش کنم. این آثار را همان‌طور خواندم که گویی نخستین‌بار در سی‌سالگی می‌خوانـم. علاوه برهمهٔ کشفیات دیگری که برای مـن بسیار مهم بودند، ازاحساس اینکه این شاعر چقدر جدید و امـروزی است تعجب کردم.

این نکته درمـورد نثر کلاسیك روسی نیز صدق مـی‌کند. در بعضی از باغهای ملی خیابانهایی کشیده‌اند که درآنها قطعات کاملی از آثار تالستوی برجدولهایی نقش شده است. اخیراً با یکی از رفقا در این خیابانها قدم‌می‌زدم و هردو ازساخت جدید این نثر تعجب کردیم. هم همینگوی و هم شولوخوف از سبك تالستوی متأثر شده‌اند. گمان می‌کنم که فاکنرهم خود را از این فیض محروم نکرده باشد.

پس برماست که رشته‌های خویشاوندی خود را به‌یادآوریم. از زمان تفاخرهای ساده‌لوحانه برای شیوه‌های به‌اصطلاح «جدید»، کـه مردمانی هیجان‌زده فـریاد «خلاصه‌نویسی» و «نگارش خودبه‌خود» و «سبك تلگرافی» برداشته بودند، دیگر سالها گذشته است. رمان‌امروز امری‌بسیارجدی‌شده است. مطالعهٔ مجددآثار تالستوی وداستایوسکی و گورکـی و بـونین [1] و دن‌آرام و رمانهای لئونوف [2] و فدین [3] و داستانهای پلاتونوف [4] و همینگوی و فـاکنر امکانات تـازه‌ای برای

1- Bunine 2- Leonov 3- Fédine 4- Platonov

پژوهشهای نو به‌دست می‌دهد. مـا نمی‌توانیم خصوصیات بارز نثر روسی را که منحصر به‌خود آن است وفضای خاص صمیمیت ویگانگی آن را و گرایش آن‌را به‌مراقبه و تأمل و شاید گاهی به‌حساسیت‌مفرط و مهمتر از همه اصل ثابت اجتماعی آن را فراموش کنیم. ما جریان رمان امروز غرب را با دقت دنبال می‌کنیم ودرسالهای اخیر دست به ترجمهٔ‌مهمترین کتابها زده‌ایم. من ازمطالعهٔ آثار موراویا[۱] وپراتولینی[۲] و سالینجر[۳] و بسیاری نویسندگان دیگر لذتها و فایده‌ها برده‌ام.

فعلا مرا جزو نویسندگان جوان می‌شمارند، ومن شایدبه‌همین سبب درنوشته‌هایم فقط به‌مسائل جوانان می‌پردازم. من به‌آثار کسانی که کم وبیش همسن من‌اند علاقهٔ بسیار دارم و همکاران دیگر من هم چنین علاقه‌ای دارند. همینکه فرصت دست داد، ما به‌کتابها وفیلمها و آثار نمایشی گروه‌معروف به «جوانان‌خشمگین»[۴] انگلیسی‌روآوردیم. نام‌کسانی چون آزبورن[۵]، وین[۶]، برین[۷] درکشور مـا کاملا آشناست. اکنون من‌در رمان انگلیس شاید بیش‌از همه به‌آثار آلن‌سیلیتو[۸] علاقه دارم: قهرمانهای‌اوبا قهرمانهای من‌به‌آسانی می‌توانند به‌زبان‌مشترکی سخن بگویند.

همچنین من با لذت بسیار رمـان‌خوان گویتیسولو[۹] به‌نام موج را خواندم و به‌خصوص از یادداشتهای سفر او به‌جنوب اسپانیا کـه در روزنامهٔ نووی‌میر[۱۰] چاپ شد لذت بردم. نثر او نمونهٔ نثر زیباست. اخیراً درکشور ما رمان عجیبی بـا عنوان ماجراهای ورنرهولت از یـك

1- Moravia 2- Pratolini 3- Salinger
4- Angry Young Men 5- Osborne 6- Wayne
7- Braine 8- Alan Sillitoe 9- Juan Goytisolo
10- Novy Mir

جوان آلمانی به‌نام دیتل‌نول[1] را ترجمه و نشر کرده‌اند. نخستین‌بـار است که روانشناسی یك جوان سادهٔ آلمانی را در دورهٔ هیتلری بـا چنین دقت و وضوحی به‌ما عرضه می‌دارند.

***

حال که سخن از رمان امروز به‌میان آمـد می‌خواهم دربـارهٔ اصولی که به‌نظر من کمال اهمیت را دارند چند کلمه‌ای بگویم. ایـن اصول عبارت‌اند از: شخصیت و موضوع.

شخصیت در رمان همیشه یـك انسان است، همیشه یك انسان. سپیددندان جك‌لندن نیز یك انسان‌است. من موافق نیستم که می گویند رمان چون از انواع و اقسام شخصیتهای اجتماعی و نمونه‌های روانی انباشته شده است دیگر مطلب تازه‌ای برای گفتن نـدارد و بنابراین هر کسی، از قصاب و دوچرخه‌سوار گرفته تـا کارفرما و دزد صنعت، می‌تواند وارد داستان شود ودورهٔ شخصیت‌سازی در رمان به‌سر آمده است. امـا دراین صورت اگر جلوه‌هـای مختلف فـردیت انسان و خصوصیات یگانه‌اش و خطوط اصلی سرنوشتش نباشد برای چه‌رمان بنویسیم؟

من مدت کوتاهی درمغرب زمین بوده‌ام، از این‌رو به دشواری می‌توانم قضاوت کنم که وضع درآنجا برچه منوال است. اماچگونه امکان دارد که دراین‌جهان بزرگ متلاطم‌همه‌چیز به‌پایان رسیده‌باشد؟ چگونه امکان دارد که تاریخ درجا بزند؟ به‌یاد دارم که با اتـوبوس از میان پاریس پرغوغا و پرجمعیت و سپس از جاده‌ای کـه به‌فرودگاه اورلی[2] منتهی می‌شودمی گذشتم وناگهان دریایی از نور دربرابرنظرم

1- Ditel Noll 2- Orly

جلوه گری کرد. آیا ممکن است که این همان پاریس راستینیاك[۱] باشد؟ من دراینجا نظرم به‌علایم خارجی این عصر است ولو اینکه تصوررود که فقط به‌همینها اکتفا می کنم.

در عوض، مـن کشورم را خوب می‌شناسم و مـی‌توانم به‌یقین بگویم که درجامعهٔ ما جریان مداوم جالب‌توجهی درحرکت است که همه‌ساله چیز تازه‌ای دراجتماع و افراد آن پدید می آورد.

سال پیش در حـوالی شاباروسك،[۲] به گروهی از زمین‌شناسان برخوردم که از سفرعلمی خودباز می گشتند. جوانانی بودندباریشهای برآمده شبیه بیتنیك[۳]های امریکایی، اما از خصوصیات بیتنیك‌هاچیزی درآنها نبود. آنها دنبال نفت می گشتند. ما و آنها با یك هواپیما به سوی مسکو می‌رفتیم و دربارهٔ مسائل مختلفی، از جمله مسئلهٔ رمـان جدید، بحث می کردیم. اکنون چنان است که گویی من دراینجا نظر آنها را دربارهٔ این مسئله برای شما بیان کرده باشم.

همین ملاحظات دربارهٔ موضوع رمان نیز صدق مـی کند. از مدتها پیش مرتباً می گویند که موضوع کهنه شده است و معتقدند که همهٔ مضمونهای ممکن را کتاب تورات و انجیل مطرح کرده است. بنابراین چه سود از رنج‌بردن و این قصه‌ها را دربارهٔ هملت و اتلو و کاتیوشا ماسلوا[۴] ابداع کردن؟ من موافقم که رمان نباید قصه نقل کند. موضوع به‌شیوهٔ‌سنتی مثل شوخی مکرری که صدهابار گفته شده‌باشد همه کس را ملول‌می کند. با این‌همه، به گمان من، چهارچوبهٔ ضروری رمان همان موضوع است. غرضم موضوعی نیست که برطبق وحدت

۱- Rastignac، قهرمان معروف بعضی از رمانهای بالزاك، ازجمله باباگوریو.

2- Chabarovsk 3- Beatnicks 4- Katioucha Maslova

سه گانهٔ کلاسیك گسترش یابد، بلکه موضوعی است که متکی بر کشاکش درونی باشد.

برای رسیدن به‌تفاهم با انسان معاصر دراین جهانی که روز به‌روز پیچیده‌تر می‌شود آیا حقیقتاً لازم است که همه چیز را بشکنیم و دوباره از صفر آغاز کنیم؟ به گمان من باید در زندگیِ این موجودِ فوق‌العاده اسرارآمیز یعنی انسان معاصر شریك شویم تا آنگاه بتوانیم با او به‌زبان مشترکی سخن بگوییم.

یك‌ماه پیش من نوشتن رمان تازه‌ای را به‌پایان رسانده بودم. موضوع آن دربارهٔ انسانهایی بود که درمیان آنها زیسته وحتی شایددر ظرف آنها غذا خورده و توتونم را با آنها قسمت کرده بودم و آنها با اینکه می‌دانستند من نویسنده‌ام با من مهربان بودند. چهرهٔ دوست‌داشتنی آنها هنوز دربرابر نظرم است. این بدان معنی نیست که من شخصیتهای رمانم را درزندگی واقعی یافته‌ام، اما امیدوارم کسانی که من در واقعیت دیده‌ام بتوانند آنها را درك کنند.

من عمیقاً معتقدم که نویسنده باید دارای همان گروه خونی معاصران خود باشد و راز تفاهم با دیگران در همین‌جا نهفته است. صمیمانه دل به کار دادن و خود را فراموش کردن این است سرچشمهٔ آنچه من به‌اختصار «شکلی که از درون زاییده می‌شود» تعریف کردم. من طبعاً نسبت به‌نظریه‌سازیهای از پیش اندیشیده و پرطول و تفصیل بدبینم. به‌نظر من بناهای ادبی از پیش ساخته حتی اگر مبتکرانه‌باشند کمتر به‌دل خوانندگان می‌نشینند.

زمانی که تازه به‌نوشتن آغاز کرده بودم، یعنی تقریباً هفت سال پیش، با مردی آشنا شدم که هرروز صبح به‌خود می گفت: «امروز

می‌خواهم داستانی به‌سبك سور رئالیستی بنویسم.» این شیوه شاید برای تمرین کردن بد نباشد، اما برای نوشتن یك کتاب جدی بسیار ناپسندیده است. همان‌طور که برای ماشینهای الکترونی برنامه‌ریزی می‌کنند آن مرد پیشاپیش برای خود برنامه‌ریزی می‌کرد. صورت اثر هنری باید، مستقل ازحالت روحی‌رمان نویس، از درون زاییده شود، یعنی باید از پرورش محتوا به‌عمل آید.

درپایان سخن می‌خواهم به‌مطلب دیگری اشاره کنم. هنگامی که من گزارش کنگرهٔ نویسندگان را که درشهر ادینبورو تشکیل‌شده بود می‌خواندم دیدم که جمعی از همکاران ما به‌نویسنده حق‌می‌دادند که نخواهد درمبارزه برای دفاع از تمدن شرکت‌کند. مسلماً این یك مسئلهٔ شخصی وخصوصی است، اما به‌نظر من هنر، که انسان آن را اندك‌اندك درطی قرنها برروی زمین آفریده است، مبارزه باتباهی‌است. وتباهی به‌صورت جنگ‌بدترین تباهیهاست. ازاین‌جهت‌به‌نظرمن امروز که بشر می‌کوشد تاازبروز جنگ‌مانع‌شود وظیفهٔ هنر اهمیت‌بیشتری می‌یابد. در هررمانی که از لطیف‌ترین‌عشقها یا از طبیعت سخن بگوید باید نفرت از بمب‌را نیز حس‌کرد. مثل‌همهٔ رفقایم من نیز خوشوقت می‌شوم که بتوانم برای یاری به مردمی که درگیر این مبارزه‌اند سهمی ولو ناچیز داشته باشم.

برنار پنگو (فرانسه)
Bernard Pingaud

مسئولیت نویسنده

آیاداستان‌نویس آزاد است‌تا هرچه درذهن داردبیان کند؟ آیاجز دربرابرشخص‌خود مسئولیتی‌ندارد؟یابه عکس، نسبت‌به خوانندگانش، نسبت‌به جامعه‌ای که در آن سخن می گوید مسئول است؟

بادیدی کلی و اجمالی می‌توان گفت که رمان‌نویسی در فرانسه، پس از سال۱۹۴۵، متوالیاً دراین‌دو موضع متفاوت قرار گرفته است. بنابراین طرح این مسئله برای ما فرانسویان تازه نیست: ما در همهٔ اندیشه‌ها وبحثهای خود با آن روبه‌رو بوده‌ایم.

پس‌از پایان جنگ‌جهانی، در فرانسه وضع به گونه‌ای‌بود که میان نویسندگان و خوانندگان، میان گروههای مختلف اجتماعی، میان جریانهای مختلف سیاسی، ارتباطی برادرانه برای تبادل نظر برقرارشد: همه امید داشتند که باهم جامعهٔ فرانسه را دگرگون کنند. این امید ساری که نتیجهٔ مستقیم جنگ و نهضت مقاومت بود، موجب شد که نویسندگانی که تا آن زمان از زندگی عمومی بر کنار بودند به مسائل اجتماعی و سیاسی رو کنند. پس عجب نیست که نسل۱۹۴۵ نظریهٔ «ادبیات‌ملتزم» را بپذیرد. دستورهای ژان‌پل‌سارتررا درکتاب معروفش به‌نام ادبیات‌چیست؟ همه به یاددارند. در سال۱۹۴۶ سارتر می گفت: «ما می‌خواهیم درتغییر دادن جامعه‌ای که ما را در میان گرفته است شرکت

کنیم؛ ما می‌خواهیم ادبیات وظیفهٔ اجتماعی خود را که هرگز نمی‌بایست فرو گذاشته باشد دوباره برعهده گیرد.» سارتر حتی می گفت که نوشتن «شکل ثانوی عمل» است و بنابراین ادبیات موظف است که مانند دیگر شکلهای عمل، به ویژه عمل سیاسی، در تحول تاریخی و اجتماعی فرانسه شرکت کند. اما پنج شش سالی که پس‌از آن آمد از این لحاظ نومید کننده بود. فرانسه اندك‌اندك دچار همان تفرقه‌ها و تشتتهای پیش‌از جنگ شد؛ درخارج از فرانسه، حال و هوای کیف‌آور دورهٔ پس از جنگ جای خود را به‌تب و تابهای تـازه داد. با آن کشمکشهای بیحاصل در داخل و آن جنگ سرد در خارج، از سال ۱۹۵۰ یا ۱۹۵۱ مسلم شد که اوضاع و احوالی که مشوق‌نویسند گان‌به «التزام» بود دیگر وجود ندارد.

آن گاه براثر یك جریان عقب‌نشینی و کناره گیری، کـه کاملا قابل فهم‌است، داستان‌نویسان و شاعران به «برج‌عاج» خود باز گشتند ووجود خود را تماماً وقف ادبیات کردند ودرست نقطهٔ مقابل‌مواضعی را بر گزیدند که سارتر پنداشته بود کـه می‌تواند از آنها دفاع کند. پس پیدایش «رمان نو» نخست معلول وضع تاریخی معینی است. اما به‌نظرمن اشتباه است اگر آن‌را منحصر به‌همین وضع بکنیم. انواع ادبی تحولی خاص خود دارند و اگر به‌ویژه رمان همیشه بازتابی از فلان وضع اجتماعـی مشخص است، در هرلحظه مرحله‌ای از تـاریخ تحول خود رمان نیز هست و نمی‌توان آن را درك کرد مگر با رجوع به‌کوششهای نویسند گان نسل پیش برای تغییر دادن و بهبود بخشیدن و گاهی نقد کردن این ابزار ادبی کـه در دست داشته‌اند. در مورد رمان نو، اهمیت آنچه تنها به زیباشناسی هنر رمان مـربوط می‌شود

به‌نظر من بسیار است. این نوع ادبیات در واقع دنبالهٔ منطقی جنبشی است که درست پیش از جنگ آغاز شده بود. نخستین کتاب ناتالی ساروت بـه نام «کنشها» در سال ۱۹۳۸ از چاپ درآمد و خود ژان‌پل سارتر نیز در نخستین مقالات انتقادی‌اش بیش از هـر کس دیگر در پیدایش «عصربدگمانی»[۱] سهیم بوده است. درضمن سخنرانیهای همین مجمع، با تحقیر از آثار پروست و کافکا و فاکنر و جویس یـاد شد. من مطمئنم که در بیان این‌نظر سخنگوی رمان نویسان غربی هستم که این نویسندگان‌از لحاظ آفرینش هنری مقام والایی دارند. ما به آنان بسیارمدیونیم، نه فقط از نظر صورتـها (فرمها)ی هنری که به وجود آورده‌اند، بلکه ارزشها و اندیشه‌ها و احساسهایی که پدید آورده‌اند برای ما میراث گرانبهایی است که به هیچ قیمت ازدست نمی‌دهیم.

از این دیدگاه،سهم مشارکت «رمان‌نو» تاچه میزان است؟ آیا می‌توان گفت که کتابهای آلن‌روب‌گری‌یه و ناتالی ساروت و کلود سیمون[۲] نیز، مانندآثار نویسندگان بزرگی که نام‌بردم، شناخت مارا از انسان‌تغییرداده‌اند؟ اصطلاح «ضدرمان» که ژان‌پل‌سارتر درمقدمهٔ یکی ازنخستین کتابهای‌ناتالی ساروت به‌کاربرده است ممکن است‌موجب خلط مبحث شود. البته می‌توان به آسانی رمانهایی‌راکه در عین حال هم رمان و هـم نفی‌رمان‌اند بـه ریشخند گرفـت. اگر فرصتی بود

۱ـ اشاره به‌نظر ناتالی ساروت (N. Sarraute) در مجموعه مقالات تحقیقی او به‌همین نام، مبنی براینکه خوانندهٔ امروز نسبت به‌داستان بدبین و بدگمان شده است ودیگر به‌آسانی زیربار سرگذشتی خیالی وفرضی نمی‌رودوبنابراین رمان‌نویس ناچار است راههای تازه‌ای بیابد تـا اعتماد خواننده را بـه‌قصهٔ خود جلب کند.

2– C. Simon

می‌توانستم نشان دهم که در حقیقت وضع همیشه بر این منوال بوده است و، به قول یکی از منتقدان فرانسوی در سی سال پیش، همهٔ رمانهای بزرگ (مثلاً دون‌کیشوت یا مادام‌بواری) بـر ضد داستان نوشته شده‌اند. اما حال که سخن از «رمان‌نو» به میان آمده است می‌خواهم خصوصیت مشترك این آثاری را که از لحاظهای دیگر با هم بسیار متفاوت‌اند گوشزد کنم. اینها بیش از آنکه «ضدرمان» باشند در حقیقت «پیش‌ـرمان»اند. مقصودم این است که آنها از موضوعی یا از موقعیتی که کاملاً قابل قیاس با رمانهای کلاسیك است آغاز می‌کنند، اما بنابه دلایل زیباشناسی هنری‌ـ که آلن‌روب گری‌یه و ناتالی ساروت در بارهٔ آن به‌تفصیل سخن گفته‌اند[1]ـ رمان در پایان به نتیجهٔ مطلوب رمان کلاسیك نمی‌رسد. یعنی آغاز رمان و برداشت رمان همان است، اما پیشرفت و گسترش آن به‌نقل یك سرگذشت با قهرمانها و ماجراهایش نمی‌انجامد، بلکه به خود بازمی‌گردد ودر آخر به‌صورت سرگذشت خود، به‌صورت «رمانِ رمان» درمی‌آید.

حاصل این کار چیست؟ البته نباید جنبهٔ منفی آن‌را نادیده گرفت: این نوع ادبیات مسلماً دارای محتوای اجتماعی نیست. من‌اشاره کردم که دلایل تاریخی عقب‌نشینی و کناره‌جویی رمان چه بوده است. اما اگر بگوییم که این گوشه‌گیری وزاویه نشینی تجلی ضد سیاسی است، اگر بگوییم که جنبه‌ای عمداً «ارتجاعی» دارد آن‌گاه چگونه می‌توانیم توجیه کنیم که همین نویسندگان رمان نو در زندگی عملی و اجتماعی خود از نظر سیاسی شیوه‌هایی مترقی دارند؟

۱ـ اشاره به‌دو مجموعه مقالهٔ تحقیقی، یکی به‌سوی رمان نو از آلن‌روب گری‌یه و دیگری همان عصر بدگمانی سابق‌الذکر.

راست است که ادبیات فرانسه دربارهٔ جنگ الجزایر رمان بزرگی به وجود نیاورده است، راست است که مسایلی از قبیل «گلیسم» و مبارزات کارگری هیچ تأثیری بر رمان نو نداشته‌اند، اما این هم راست است که نویسندگان ادبیات ملتزم و نویسندگان رمان نو، در سالهای اخیر، درمخالفت باجنگ الجزایردوش به‌دوش یکدیگر مبارزه کرده‌اند. دامنهٔ عمل ما شاید محدود بوده باشد، اما گناه ما نیست که انعکاس بیشتری به‌بار نیاورده‌است. لااقل یکی از بیانیه‌هایی که ما جمعاً امضا کردیم هیجان بزرگی به‌پا کرد و از گروه ما چندتنی دچار گرفتاریهای سختی شدند.

همه چیز گواه بر این است که در فرانسهٔ امروز گویی نویسنده فعالیت اجتماعی و سیاسی‌اش را ازفعالیت ادبی‌اش دقیقاً جدا می‌کند. ازیک‌سو، نویسنده شهروندی است که باشهروندان دیگر در فعالیتهای مختلفی که مبتنی بر اصول مسلکی یا اخلاقی است شرکت دارد و از سوی دیگر هنرمندی است که دربرابر کاغذ سفیدش می‌کوشد تا در این جهان تاریک و آشفته و پر ازهیجانهایی که هنوز نامی ندارند خود راباز شناسد. این فاصله و جدایی، که ژان‌پل‌سارتر و نویسندگان سال ۱۹۴۵ می‌کوشیدند تا از آن بپرهیزند، مسلماً برای هر یک از ما مایهٔ دشواریهای بیشمار و تردیدهای بسیار بوده است. اما تنها نباید جنبهٔ منفی آنرا دید. این‌هم مسلم است که کشفهای تازه‌ای برای ما به‌ارمغان آورده است. حتی ما را وامی‌دارد تا هیجانهایی را بیان کنیم که اگر در این جهان، که ذهنیت بر آن‌حاکم است، فرو نمی‌رفتیم وفاصله نمی-

گرفتیم آنها را در نمی‌یافتیم.

تیبوردری[1] در سخنرانی هیجان‌انگیزخود گفت که با همهٔ اینکه سوسیالیست است‌این امر مانع نمی‌شود که مسایلی را در بارهٔ معنای «رئالیسم‌سوسیالیستی» برای خود مطرح کند. به هنگام شنیدن سخنان او با خودمی گفتم که این‌مسایل چندان دور از مسایلی نیست که برای‌ما در اروپای غربی مطرح است. مثلا چون از خود می‌پرسد که علاقهٔ خوانندگان کتاب را باچه می‌توان سنجید، ما واقعاً برای که می‌نویسیم، تأثیرنویسنده چگونه واز چه‌پیچ‌وخمهای‌اسرارآمیزی‌صورت‌می‌پذیرد و دامنهٔ حقیقی‌این تأثیر تاکجاست، در واقع به مسائل بسیارپیچیده‌ای می‌پردازد که رابطهٔ داستان و واقعیت را مطرح می سازند و آنها را نمی‌توان با یك جملهٔ کلی و دستورالعمل قطعی‌حل‌وفصل کرد.

در حقیقت چنین مسایلی برای همهٔ نویسندگان، چه در شرق و چه در غرب، مطرح است. همه مثال معروف بالزاك را به یاد داریم که می‌خواست «در پرتو دو اصل بزرگ سلطنت و مذهب» بنویسد و بنابراین قصد مصرحش تحکیم‌و حتی استقرار مجـدد جامعهٔ اشرافی بود و با این‌همه آثاری‌پر از جوانه‌های‌انقلابی از خودباقی گذاشت. هیچ کس نمی‌تواندبگوید که‌تلقی خوانندگان فردا از رمانهای امروز ماچه خواهد بود. متقابلا اگربه قصد «خدمت به جامعه» تصمیم‌بگیریم که‌آثار معینی برای خوانندگان معینی‌بادیدمعینی‌ازسیاست واخلاق به وجـود آوریم بیم آن هست کـه از کنار هدف بگذریم و کتابهایی بنویسیم که با مرگ ما بمیرند وتمام شوند. نمی‌دانم که آثار بزرگ قدیم، از ایلیاد و دون‌کیشوت تاتراژدیهای کلاسیك فرانسه،اگر منظور

۱ - Tibor Dery، نویسندهٔ مجارستانی واز شرکت‌کنندگان درکنگرهٔ لنینگراد.

نویسندگانشان به این محدود می‌شد که به مرامی‌سیاسی یا به‌ارزشهای معلومی، هر چندهم که والا باشد، خدمت کنند چگونه می‌توانستند با گذشت زمان پایدار بمانند و چگونه می‌توانستند حتی امروز دربارهٔ بشر به ما چیزها بیاموزند؟

چنانکه روژه کایوا[1] گفته است، نویسنده فقط برای قصه گفتن، برای شرح دادن یا بیان کردن نمی‌نویسد، نیز می‌خواهد که با خلق اثر خود چیزی بر جهان «بیفزاید». وظیفهٔ او نه تعلیم است و نه‌تسلی، بلکه این است که قوهٔ تفکر رابه حرکت آورد، احساسها و اندیشه‌ها و خیالها را بیدار کند و شگفتی برانگیزد؛ وظیفهٔ او حتی ممکن است ضربه زدن و آزردن باشد. زیبایی حقیقی همیشه موجب شگفتی می‌شود و هیچ اثری لایق این نام نیست مگر اینکه راههای تازه‌ای به روی تخیل خواننده بگشایدو «امر ممکن» را از خلال «امر واقع» نشان دهد. اینکه می گویم «امرممکن» مقصودم جهان دیگری در آینده یا جامعهٔ بهتری‌نیست. مقصودم‌همین جهانی است که در آن زندگی می کنیم، اماجهانی که به گونهٔ دیگری دیده شود، حس شود، آزموده شود. امتیاز بزرگ داستان‌این‌است که بدین گونه‌تجربهٔ‌مارا اززندگی وسعت می‌بخشد.

برای فهم آنچه رمان‌نو در شناخت بشر به‌دست داده است باید ببینیم که کدام جهان ممکن را برای ما کشف کرده است. گروهی (که همیشه هم آثار موردبحثشان را نخوانده‌اند) به رمان‌نویسان غربی خرده می گیرند که به صورت‌پردازی (فرمالیسم) دل خوش کرده‌اندوفقط به‌مسایل‌مربوط‌به‌صناعت‌نگارش(تکنیک)عشق می‌ورزند.

۱ـ R. Caillois، نویسنده ومحقق ومترجم معاصر فرانسوی (متولد ۱۹۱۳).

ایراد دیگری که می گیرند این‌است که این‌رمان‌نویسان جانب زندگی را فرو می گذارند و کمال مطلوبشان‌این است که درها و پنجره‌ها را، حلقه‌های دود و اشکال متوازی‌السطوح را مو به مو شرح دهند.

البته راست‌است که‌این نویسندگان اهمیت بسیاری‌برای وصف کردن قائل‌اند و محتوای اثر در نظر آنان وابسته به‌صورتها و قالبها و ساختمانهایی است‌که نویسنده برای بیان مقصود خود به‌کار می‌برد. اما «عینیت» رمان نو هرگز به معنای بیطرفی و بینظری نیست. هیچ رمان‌نویسی نمی‌تواند بیطرف باشد، زیرا درآن صورت باید از خود جدا شود، بیرون آید. همان طور که‌آلن روب گری‌یه گفته است، این رمانهای ظاهراً عینی در واقع ذهنی‌ترین رمانهای‌جهان‌اند.

مثلاً مردی را به مانشان می‌دهند که با عواطف و شهوات‌خود در گیر است‌و واقعیت‌را به‌شیوه‌ای‌خاص‌مجسم می کند. نیروی باطنی این تجسم به اندازه‌ای‌شدید است(یا، به عبارت دیگر، ناقل داستان به اندازه‌ای با جهان بینی خاص خود در گیر است) که درست در همین جا جهان از واقعیت‌خنثی، خاموش، گنگ وبیرنگ خود، از واقعیت عام ومشترك خود بیرون‌می‌آیدو به گرد نگاه نویسنده شکل می گیرد و در آخر نه به صورت جهان واقعی کـه در نظر همه یکسان است، بلکه به صورت جهان خاص و منفردی که بر طبق قوانین ذهنی خود منظم‌شده است‌درمی‌آید، جهانی که در آن اشیاءومکانها وموجودات با یکدیگر دررابطهٔ متقابل‌اند و همه به صور مختلف مظهر یك اندیشهٔ ثابت و «سمج» و «وسوسه گر»اند. این لزوماً همان جهانی نیست که نویسنده می‌بیند،بلکه جهانی است که نویسنده‌به آن‌نیاز دارد، جهانی که برای او درعین حال هم «ممکن»است و هم «واجب».

وظیفهٔ ادبیات این است که این قدرت‌حاکم تخیل‌را بیان کند. ادبیات‌الگوها یا نمونه‌هایی‌برای‌فهم‌به‌ما عرضه می‌دارد. خطر ادبیاتی که فقط می‌خواهد سودمند باشد این‌است که صورتها وقالبهای‌شناخته شده و معهود، یعنی قراردادی، را به عنوان الگو به‌کار گیرد و دیگر از خواننده نخواهد چیزی را که تا آن زمان به وجودش گمان نبرده بود تخیل کند.

اگر رمان نو همان«پیش‌ـرمان» است که اکنون می گفتم بدین سبب‌است که نویسندگانش‌تا سرچشمه‌های‌اصلی رمان،تا سرچشمه‌های آفرینش داستان پیش می‌روند وشاید بتوان گفت که داستان را درحال جوشش و زایش‌به‌ما نشان می‌دهند. هرکدام به شیوهٔ خود، واز خلال اندیشه‌های وسوسه گر و حتی هذیانهای خود، ما را درجریان‌آفرینش هنری قرار می‌دهند و به‌طور غیر مستقیم وضع نویسنده را برای ما وصف می کنند که‌چگونه در دایرهٔ جهان‌بینی‌خودمی کوشد تا صورتها و قالبها و شگردهایی بیابد و این حرکت‌تخیل را محسوس کند.

***

مـا امروز خطابه‌ای شنیدیم کـه بیشتر به‌موعظه می‌مانست. گوینده‌اش از ما نویسندگان غربی دعوت می کرد که شرافتمند باشیم و در همه حـال از فضیلت دفاع کنیم. «آوه‌ماریا» را بـه عنوان کمال مطلوب ادبیات بـه مـا عرضه می کرد. به نظر او نویسندگان غربی موجوداتی فاسد ومنحرف‌اند که فقط به مسائل جنسی علاقه دارنـد و می کوشند تا خوانندگانشان راهمراه خود به‌دنیای «سدوم» وقوم‌لوط بکشانند.

بر خود ملزم می‌دانم که بـه این‌نحوه اقامهٔ بحث اعتراض کنم.

نمایندگان فرانسوی حاضر در این جلسه همه چنین برداشتی از رمان ندارند و در پی آن نیستند که اصول هنری مشخصی را به کسی تحمیل کنند. اتفاق نظر آنان در اعتمادی است که به ادبیات دارند و در عشقی است که به کار خود می‌ورزند. به اینجا آمده‌اند تا مسائل ادبیات شما را بهتر درك کنند. اما برای اینکه این مفاوضه بارور و ثمر بخش باشد باید که شما هم بکوشید تا وضع و حال و اندیشه‌های نویسندگان غربی را بهتر درك کنید.

از این مشاجره می گذرم و به‌رمان نو باز می گردم. من براین عقیده نیستم که پژوهشهای رمان نویسان نو را بتوان لغو و «دیمی» به حساب آورد. اتفاقاً ادبیات‌قراردادی، ادبیات‌متکی‌برارزشهای‌ساخته و پرداخته است که غالباً دیمی و میان تهی و خالی از کار در می آید. چون نویسنده‌ای بداند که چگونه باید برای بیان کردن جهانی خیالی و اصیل واژه‌هایی بیابد و، براساس جهانی واقعی، آن جهان ممکن را که جهان اوست بیافریند، آن گاه آثارش می‌توانند شگفتی‌برانگیزند و مضطرب کنند. اما این آثارهرگز دیمی نیستند. همیشه خوانندگانی هستند که کشفهای نویسنده را درخود بیابند واز آن خود کنند.

هیچ دلیلی نیست که روزی رمان نو درنظر عامهٔ خوانندگان به اندازهٔ رمان سنتی روشن و فهم‌پذیر نشود. آلن‌روب گری‌یه غالباً می گوید که در آثارش می‌خواهد میدان فراخی برای تعبیر و تفسیر آزادانهٔ خوانندگان باز بگذارد. در رمان نو ــ و دشواری رمان نو شاید درهمین باشد ــ نتیجه هرگز مسلم‌نیست. خواننده باید درساختن دنیای نویسنده فعالانه شرکت کند. کتاب کم وبیش همان «هزارتویی» است که درآن مسیرهایی به‌دلخواه خود رسم می کنیم. مهم پس‌معنای

(اخلاقی، سیاسی یـا فلسفی) قصه نیست؛ مهم لحن وفشردگی وغنای زبان کتاب است، مهم جهانی افسونی است که ما را به‌درون خودمی‌کشد و جریانی است که ما را همراه خود می‌برد.

با این‌همه آیا تعارض میان این دو گرایش ادبی که درفرانسه‌پس از جنگ بروز کرد آن‌چنان است که دروهلهٔ نخست می‌نماید؟ شایـد به‌زودی پی‌ببرند که نویسندگان «ملتزم» و نویسندگان «رمان نـو» از راههای مختلف، هـدفی واحد درنظر دارند. سارتر زمانی می‌گفت: «ادبیات نشان‌دادن و شناساندن جهان است به‌گونه‌ای تخیلی به‌اعتبار آنکه متوقع آزادی بشری است.» من به‌تمام معنی براین تعریف‌صحه می‌گذارم و فقط این‌را می‌افزایم که نخستین آزادی، چه برای‌نویسنده و چه برای خواننده، آزادی تخیل است.

ایلیا ارنبورگ (شوروی)

Ilya Ehrenbourg

میان کلبنیکوف و جویس: تفاوتها و مشابهتها

هنگامی که‌به سخنرانی چند تن از شرکت کننده گان در روزهای اول این دیدار گوش می‌دادم احساس کردم که در بگو مگوی کران حضور یافته‌ام، بدین معنی که هر کس با جوش و خروش فراوان سخن می گفت اما سخن دیگران را نمی‌شنید.

در هر مجمعی از هر نوع، به نظر من دو مبنا برای‌بحث وجود دارد: یا باید از موضوعهایی شروع کرد که شرکت کننده گان دربارهٔ آنها اختلاف نظر دارند یا از موضوعهایی که مورد قبول همه است. دراینجا بسیاری از شرکت کننده گان، خواه از مهمانان وخواه از بعضی نویسنده گان خودمان، در بارهٔ اختلاف نظرها سخن گفتند. درواقع هم بسیاری ازمسائل باعث جدایی ما می‌شود. نخست به سبب اینکه ما در سازمانهای اجتماعی متفاوتی با عقاید متفاوت و آداب و رسوم متفاوت زنده گی می کنیم. اما بسیاری از مسائل هم ما را به یکدیگر نزدیك می کنند. درمیان کسانی که در اینجاحضور دارند دشمنان جهان سوسیالیستی دیده نمی‌شوند: آنها به این مجمع نیامدند. اگر به جای نویسنده گان «گروه ۴۷» یا فرانسویان چپگرا، اندیشه‌مندان صدراعظم آدنائر یا مریدان ژنرال‌دو گل سخن گفته بودند، آن وقت بلی، جدال عقیدتی و خشم برخی از سخنرانان‌بجا و شایسته بود.

در فاصلهٔ میان جلسات یا هنگام شب‌نشینیها من هم شاید مثل بسیاری‌دیگر از نویسندگان شوروی با اغلب مهمانانمان گفتگو کردم. ما می‌دانیم که آنها در جنگ سرد چه وظیفه‌ای بر عهده گرفته‌اند. لازم نیست خاطر نشان شود که جامعهٔ غرب یکپارچه و یکزبان نیست و مشکل بتوان باور کرد که کسی موضع سارتر وسیمون دوبوار را با موضع همکاران روزنامهٔ فیگارو مشتبه کند.

درجلسات، در بارهٔ گروه فرانسویان وابسته به «رمان‌نو» بسیار سخن گفته شد و بحثهای تندی با نویسندگان «گروه۴۷» در گرفت. اما نمی‌توانیم دربارهٔ نویسنده‌ای سخن بگوییم مگر آنکه آثارش راقبلا خوانده و شناخته‌باشیم. متأسفانه گاهی قضاوتهایی می‌شنیدم که مبتنی برشناخت اثر نبود، بلکه از قضاوتهایی که دیگران دربارهٔ آن اثر کرده بودند سرچشمه می گرفت. بعضی از نویسندگان غربی دربارهٔ ادبیات شوروی به استناد گزارش مطبوعات و نه به اتکای شناخت مستقیم سخن گفتند.

مهمانان ما که به گروه «رمان‌نو» وابسته‌اند می‌دانند که نظریه‌های ادبی آنها چندان توجه مرا جلب نمی کند، زیرا ما در خانهٔ یك خانم مهمان‌دوست که نویسندهٔ بزرگی نیز هست،یعنی خانم ناتالی‌ساروت، با همدیگر آشنا شده‌ایم. اما قصد من این نیست که فعلاً این بحث را دنبال کنم، زیرا از نویسندگان شوروی کمتر کسی هست که با آثار «رمان‌نو» آشنا باشد. متقابلاً شاید بسیاری ازنویسندگان‌غربی‌هم‌باشند که از محصول ادبی شوروی در سالهای اخیر بی‌اطلاع‌اند. سخن گفتن دربارهٔ کتاب نخوانده و پردهٔ نقاشی ندیده ناگزیر به فرو رفتن در استدلالهای انتزاعی و تعصب‌آمیز منتهی می‌شود. مدتی است که از

نظریات تعصب آمیز یکی از کشورهای شرقی انتقاد می کنند، اما تعصب درغرب هم هست ودست کم ما نویسندگان بهتر است از آن دوری کنیم.

به نظر من در بحثهای ما بیجهت به«بحران رمان» تکیه می کنند. هر نویسنده، خواه سنت گرا باشد و خواه نوآور، یقین دارد که خوب می نویسد و بنابراین مطمئن است که بحران رمان مربوط بـه او نیست و آن را بـه گردن دیگران مـی اندازد. امـا این نکته را هم در حاشیه بگویم کـه بحران رمان لازمهٔ آفرینش هنری است: اگـر بحران نباشد هنر می میرد. هر نویسنده ای که می خواهد دست به قلم ببرد مطمئن است کـه می تواند چیزی رابگوید کـه هیچ کس پیش از او نگفته است و می تواند آن را به شیوه ای کاملاً تازه و مبتکرانه بگوید. هر نویسنده و نقاش و آهنگسازی همیشه بحرانـی را از سر مـی گذراند، بحران آبستنی و زایمان، که هر دو گاهی بسیار دشوارند.

من بـا کسانی کـه قالب و صورت را عنصر اصلی هنر می دانند یا با کسانی کـه از قدر آن می کاهند همیشه مخالف بوده ام: من معتقدم کـه در هنر، صورت را از محتوا و محتوا را از صورت نمی تـوان جدا کرد.

حتی پارناسینهای[1] فرانسوی نتوانستند دیرزمانی از هنر برای هنر دفاع کنند. هنر برای هنر، چنانکـه عشق برای عشق، نمی تواند وجود داشته باشد.

صورت رمـان غالباً تحول پذیرفته و غنیتر شده است. امیل زولا[2]

۱ـ Parnassiens، گروهی ازشاعران فرانسوی درنیمهٔ دوم قرن نوزدهم کـه بر تغزل احساساتی رمانتیکها شوریدند وچون معتقد بودند که هنر ذاتاً بیفایده است مروج «هنر برای هنر» شدند.

2- Emile Zola

را مثال می‌آورم که، حتی پیش از اختراع سینما، «مونتاژ» را وارد رمان کرد، یعنی عبور از «زیربنای عمقی» به «سطح بیرونی» که خواننده را از رویداد تاریخی به تحلیل روانی می‌رساند. تالستوی دربارهٔ چخوف می‌گفت: «چخوف را نمی‌توان با نویسندگان روسی پیش از او، مثلا با تورگنف یا داستایوسکی یا خود من، مقایسه کرد. چخوف سبکی دارد که خاص خود اوست، مثل امپرسیونیستها در نقاشی.» این نکته درست است، چخوف در داستان عناصری‌را وارد کرد که یادآور نقاشیِ امپرسیونیستی است، از قبیل حس‌هوا و نور و امکان نشان دادن یك چیز بزرگ به وسیلهٔ جزء کوچکی از آن. ولی این‌همه نتیجهٔ برداشت درونی او از انسان است.

آیا می‌توان آثار جویس یا کافکا، آن‌دو نویسندهٔ بزرگ را که با یکدیگرهم‌تفاوت دارند نفی کرد؟ به نظر من آنهامتعلق به گذشته‌اند. من نه‌آنها را علم می‌کنم و نه‌آماج تیر قرار می‌دهم.

در کشور ما شاعری به نام کلبنیکوف[1] بود. این نام چیز زیادی به یاد مهمانان ما نمی‌آورد و حتی خوانندهٔ شوروی امروز هم چیزی بیشتر از آنها نمی‌داند. فهم آثار این شاعر بسیار دشوار است: خود من نمی‌توانم بیش ازچند صفحه ازآنها را پیاپی بخوانم. با این همه، مایاکوفسکی، پاسترناك، آسیف[2] به من گفته‌اند که اگر شعر کلبنیکوف نمی‌بود آنها هم شعری نمی سرودند. بسیاری از شاعران جوان ما که هرگز شعری از کلبنیکوف نخوانده‌اند پاره‌ای از ابداعات شاعرانهٔ او را از طریق اشعار مایاکوفسکی یا پاسترناك یا زابولوتسکی[3] جذب کرده و به‌کار برده‌اند.

1- Klebnikov   2- Aseïev   3- Zabolotsky

جویس ریزه کاریهای روانی و اهمیت گفتار درونی را کشف کرد. منتها الکل ناب نوشیدنی نیست، باید آن را به مایعی آمیخت. جویس نویسنده‌ای برای نویسندگان است.

اما کافکا صعود وحشتناك فاشیسم را پیش‌بینی کرد. از آثارش، نامه‌هایش، یادداشتهای روزانه‌اش پیداست که کافکا درحکم یک مرکز زلزله نگاری واقعی بوده که دستگاههایش نخستین لرزه‌ها را ثبت می‌کرده است. اکنون چنان به او می‌تازند که گویی معاصر ماست و می‌بایست خوشبین بوده باشد، و حال آنکه او نمایندهٔ یك پدیدهٔ عظیم تاریخی است.

در جلسات این مجمع، دربارهٔ «رمان نو» فرانسه بسیار سخن گفتند. گویی رمان جدید اسپانیایی و ایتالیایی و امریکایی و آلمانی وجود ندارد. و من باید اعتراف کنم که این رمانها را به خودم بسیار نزدیکتر حس می‌کنم. با این همه، نویسندگان رمان‌نو را نباید با افراطیان مخبط، یعنی نمایندگان ادبیاتی که هدفش ایجاد تعجب است، یکی دانست. آن نویسندگان مقاصد شرافتمندانه‌ای دارند و در پی فرصت‌طلبی و سود جویی نیستند. گرچه من معتقدم که در بسیاری از موارد به‌خطا می‌روند و گاهی هم به خیال خود چیزهایی کشف می‌کنند که خود ما آنها را از سال ۱۹۲۰ به بعد کشف کرده‌ایم، ولی من به آثار ایشان احترام بسیار می‌گذارم. با این همه، ما نمی‌توانیم بنای بحث را بر کتابهایی بگذاریم که فقط چندنویسنده در کشور ما آنها را خوانده‌اند. بر ماست که آثار نویسندگان غرب را بخوانیم، چنانکه آنها هم باید باآثار نویسندگان شوروی که نخوانده‌اند، از قدیم و جدید، آشنا شوند.

حال چه باید کرد؟ به گمان من بهتر است نکاتی را که مورد قبول همهٔ ماست مشخص کنیم. مثلاً همهٔ ما قبول داریم که نویسنده باید از ارزشهای انسانی دفاع کند. ادبیاتی هست که مملو از نومیدی است. علی‌الاصول من با آن مخالفتی ندارم. هر کس حق دارد نومید باشد، خصوصاً با این اوضاع و احوالی که نویسندگان غرب در آن به سر می‌برند. اما نوعی از ادبیات هم هست که، علاوه بر نومیدی، به‌سبب تحقیر و بی‌اعتنایی نسبت به انسان، حکایت از احساسی ضد بشری هم می‌کند. خوشبختانه در این مجمع توفیق زیارت هواخواهان این نوع ادبیات را نداشته‌ام.

هنر چیزی را که برای علم بدیهی است تقلید و تکرار نمی‌کند، بلکه جهان عواطف را به روی ما می‌گشاید. نویسنده کلیدهایی برای فهم بشر به دست می‌دهد. هنگامی که در پاریس با دوستان گروه «رمان نو» بحث می‌کردم، نویسنده‌ای به من گفت: «در رمان جنایت‌ومجازات داستایوسکی، تنها چیز خوب همان توصیف اتاق راسکلنیکوف[1] است.» و من بیدرنگ جواب دادم: «اما این توصیف به این سبب جلب توجه شما را کرده است که شما می‌دانستید راسکلنیکوف کیست.»

رمان‌نویس جهان درونی انسان را به‌روی خواننده می‌گشاید. برای این کار، باید تجربه‌ای از زندگی داشته‌باشد ولو اینکه بخواهد مردمان شریر یا حتی منحرف را وصف کند. من خود نویسندهٔ متوسطی بیش نیستم، اما هنگامی که می‌خواستم یك مرد رذل را مجسم کنم‌همان تجربه‌هایی را که‌خودم داشتم به کار گرفتم و رنگ تندتری به آنها زدم. نویسنده نمی‌تواند یك مرد ترسو را وصف کند مگر اینکه دست کم

۱- Raskolnikov ، قهرمان رمان جنایت ومجازات.

خودش یك بار در زندگی ترسیده باشد.

هیچ رمان‌نویسی نیست که کلیدهایی برای گشودن همهٔ دلها داشته باشد. چخوف می گفت که تالستوی با وارد کردن ناپلئون به رمانش مرتکب اشتباه شده است. در نتیجه مخلوطی از یك پردهٔ نقاشی استادانه و یك آگهی تبلیغ بازاری به بار آمده است، زیرا تالستوی کلید گشودن جهان درونی مردان کشور گشا را در اختیار نداشت و احتمالاً هم نمی‌توانست داشته باشد.

نکات دیگری که مورد قبول همهٔ ما باشد کدام است؟ لزوم دفاع از ارزشهای انسانی. ما همه با جنگ سرد، با پردهٔ آهنین مخالفیم. ما قرارداد منع آزمایشهای هسته‌ای را با شادی پذیرا شدیم. ما همه آرزومند صلحیم. ما به گسترش روابط متقابل علاقه داریم و مشتاقیم که مقاصد و منویات یکدیگر را هرچه بهتر درك کنیم. با این همه، نویسندگانی در جهان هستند که می‌خواهند ورطهٔ میان جهان سوسیالیستی و جهان غربی را عمیقتر کنند و همهٔ درها را ببندند.

شما به اینجا آمده‌اید تا پیوند و دوستی ما همواره استوارتر باشد و ما این‌را می‌دانیم. بنابراین موقع آن نیست که بگویید رئالسیم سوسیالیستی ارزشی ندارد و از یاد ببرید که این مکتب چندین کتاب بسیار خوب پدید آورده است. همچنین موقع آن نیست که ما همهٔ کتابهایی را که در غرب نوشته می‌شود و مورد قبول چند منتقد نیست یکجا به دور افکنیم. بهترین کار این است که هرچه بیشتر به ترجمهٔ کتابهایی که برانگیزندهٔ عواطف خوانندگان‌اند بپردازیم.

ما یك وجه مشترك دیگر هم داریم: معتقدیم که وظیفهٔ رمان نویس این است که طبیعت بشری‌را روشن کند و آن‌را از تاریکی به‌در آورد.

ما با اثر هنری، اگر موفق باشد، همبستگی بشری را برقرار می کنیم و ملتها رابه یکدیگر نزدیك می‌سازیم. در فاصلهٔ میان‌دو جنگ جهانی، ادبیات امریکا سهم بزرگی درپیشرفت رمان داشته است: همینگوی، فاکنر، اشتنبك، کالدول به جای سخن گفتن‌از انسان‌به نشان دادن او پرداختند و این است آنچه رمان نویسان‌این دوره را از رمان نویسان گرانقدر امریکا در قرن نوزدهم متمایز می کند.

به نظر من نباید از تجربه کردن ترسید. در کتابم، اشاره‌ای به سخنان ژان‌ریشاربلوك[۱] در نخستین کنگرهٔ نویسندگان شوروی کرده‌ام که می گفت دو گروه نویسنده هستند: آنهایی که‌برای میلیونها خواننده می‌نویسند و آنهایی که فقط برای پنج هزار نفر می‌نویسند؛ همچنانکه دو گروه‌خلبان هستند: خلبانانی که‌روی‌هواپیماهای آزموده کار می کنند وخلبانان آزمایشی. البته باید هرنوع دغلی وفریبکاری‌را ازمیان برد، اما نباید حق حیات رااز آزمایشهای ادبی سلب کرد.

ازسوی‌دیگر،حق‌نبود که بعضی‌ازمهمانان مابگویندنویسندگانی که مضمون‌اصلی نوشته‌هایشان مسائل‌اجتماعی و وظایف مدنی است، یعنی همان دسته از نویسندگانی که در فرانسه به «ملتزم» معروف‌اند، نمی‌توانند آثار هنری معتبری بیافرینند. مگر منظومهٔ کمدی الهی مملو از شرح هیجانات سیاسی عصر خود نیست؟ در اینجا دربارهٔ بالـزاك سخنها گفته‌شد،اما کسی‌ازاستاندال نام‌نبرد. با این‌همه،این‌رمان‌نویس بزرگ هم نویسنده‌ای ملتزم بود. روحیهٔ مبارز و جانبدار او درشرح حوادث سیاسی آن‌دوره مانع نوشتن سرخ وسیاه نشده‌است، یعنی‌رمانی که روح‌خواننده را حتی صدوسی سال بعدبه‌لرزش وهیجان‌می‌آورد.

۱- Jean-Richard Bloch، داستان‌نویس و محقق‌معاصر فرانسوی (۱۸۸۴-۱۹۴۷).

ای مهمانان عزیز، نباید این حقیقت‌را از یاد ببرید که ما در قرن اول جامعهٔ سوسیالیستی زندگی می‌کنیم و دشمنان فراوانی داریم. روی سخنم به کسانی نیست که در اینجا هستند، ما در این مجلس دشمنی نداریم. پیشروی مانه در راهی‌آسان وهموار، بلکه‌درزمینهای بکر بوده است و اغلب‌هم به خطارفته‌ایم. با این‌همه، همیشه پیشاپیش دیگران حرکت کرده‌ایم. اکنون‌هم‌مسلماً گاهی‌دچار اشتباه‌می‌شویم، اما خود را نمی‌بازیم و همچنان به پیش می‌رویم. گاهی نویسندگان ما رمانهای بدی می‌نویسند، نه برای اینکه پیرو سوسیالیسم‌اند، بلکه خداوند به آنها قریحهٔ نویسندگی نداده است. ماهرگزادعا نکرده‌ایم که در حکومت سوسیالیستی اشخاص بی‌لیاقت از میان می‌روند. ما ادعا کرده‌ایم که استثمار کنندگان از میان می‌روند، چنانکه اکنون اثری از آنهانیست، امانویسندهٔ بیمایه فراوان داریم.

در سال ۱۹۳۴، هنگام تشکیل کنگرهٔ نویسندگان شوروی، نویسنده‌ای به‌من‌می گفت: «من نمی‌توانم برای‌ملتی که این همه‌ابتدائی است چیز بنویسم.» بیست سال بعد، در یکی از کارخانه‌های مسکو، این گفتگو تصادفاً به گوش من خورد: کارگری از دوستش پرسید: «کتابش‌را خوانده‌ای؟» و نام‌همان‌نویسنده‌رابرد. دوستش جواب‌داد: «من شروع کردم، اما نتوانستم ادامه بدهم. این‌نویسنده خیلی‌ابتدائی است...» در این بیست ساله چه گذشته است؟ جامعهٔ شوروی‌پیشرفت کرده و همراه آن خوانندگان شوروی هم پیشرفت کرده‌اند.

آخرین نکته‌ای که‌مورد قبول‌همهٔ‌ماست‌مسئولیت نویسنده‌است. چند مورد اشکال و ابهام، که باید آنها را حمل بر بدی ترجمه کرد، پیش آمد، اما در اساسِ مسئله همهٔ ماپی‌بردیم که کلیهٔ‌اشخاص حاضر

در این مجلس خود را در برابرخواننده مسئول‌می‌دانند.

خوانندگان در کشور ما بسیارند. نترسید، نمی‌خواهم از جیبم ورقه‌ای درآورم و از روی آن بخوانم که چند میلیون نسخه از آثار بالزاك یا دیکنس‌بعد از انقلاب‌چاپ شده است. هرکدام‌ازماحاضران در این مجلس، چه شاعر باشد و چه‌نثر نویس،خوانندگان بسیاردارد. البته قبول‌می‌کنم که ماهنوز نویسنده‌ای‌در حدتالستوی‌یا داستایوسکی یا چخوف نداریم. اما امـروز، فقط در همین شهر لنینگراد، یك‌رمان متوسط شوروی بیش از جنگ و صلح در زمان انتشارش خواننده دارد.

وسعت انتشار فرهنگ در آغاز به ضرر عمق و کیفیت آن‌بوده است. ازاین امر گزیری نیست. هستند کسانی که‌به ریشخند می گویند: «حرف از خوانندگانتان نزنید! آنـها هیچ نمی‌فهمند.» اندك انـدك خوانندگان شروع به فهمیدن کرده‌اند و سیر کنـونی فرهنگ جامعهٔ شوروی را می‌توان سیر به طرف تعمق دانست. بارها گفته‌ام و بازهم می گویم کـه موفقیت اصلی ادبیات ما در موفقیت یـك کتاب خاص نیست، بلکه در آنجاست که توانسته‌ایم دهها میلیون‌خوانندهٔ هوشمند و دقیق بپروریم. از این رو، کسانی که جانشین ما خواهند شد، یعنی نویسندگان جوان، خواهند توانست که بسیار آسانتر از ما به ادبیاتی اصیل و بزرگ دست یابند.

بکوشیم تا روابط دوستانهٔ خود را بهبود بخشیم،کمتر اعلامیه صادرکنیم و هر چه بیشتر به روشن کردن نظریات خود بپردازیم. بـا اینکه اختلاف‌ما‌بسیار است‌بازهم می‌توانیم‌به‌توافق برسیم. بزرگترین آرزوی من این است که هنگام جدا شدن حس کنیم که یکدیگر را بهتر شناخته‌ایم.

آلن روب گری‌یه (فرانسه)

Alain Robbe-Grillet

من می‌نویسم تا بدانم چرا می‌نویسم

ما در اینجا سخنهای بسیار جالبی شنیدیم. اما من نمی‌توانم از ابراز این تعجب خودداری کنم که از زبان اکثر سخنرانان اهل شوروی، انتقادهای بسیار تندی نسبت به کوششها و پژوهشهای ادبیات نوشنیدم که عیناً به انتقادهایی می‌مانست که در جامعهٔ بورژوایی غرب از ما می‌کنند. اینجا، همچنان که آنجا، «بیفایدگی» و «صورت‌پرستی» (فرمالیسم) کارهای ما را برما عیب می‌گیرند، هنر ما را «منحط» و «غیر بشری» می‌شمارند، سؤالهایی که از ما می‌کنند اینهاست: «برای چه می‌نویسید؟ کارشما به چه دردمی‌خورد؟ فایدهٔ شما در جامعه چیست؟»

مسلماً این سؤالها یاوه و بی معنی است. نویسنده، همچنانکه هر هنرمند دیگر، نمی‌تواند بداند که کارش به چه درد می‌خورد. ادبیات برای او وسیله‌ای نیست که در راه دفاع از مرامی به کاررود. و همینکه می‌شنویم که آن «ابزار خوب» یعنی رمان قرن نوزدهم را می‌ستایند و رمان نورا متهم می‌کنند که می‌خواهداز آن‌شیوهٔ‌پسندیده منحرف شود(و حال آنکه هنوز هم می‌تواند این فایده را داشته باشد که دردهای جهان کنونی و درمانهای باب روز را برای مردم شرح دهد و البته در صورت‌لزوم، اما درموارد غیر اساسی،درمانهای جزئی بهتری پیشنهاد کند، چنانکه گویی تکمیل شیوه‌های ساختن چکشی یا

داسی‌منظور است)و پیوسته «مسئولیت» نویسنده‌را به‌رخ مامی کشند، آن گاه ما ناچار می‌شویم پاسخ دهیم که ما را دست انداخته‌اند و رمان ابزار نیست و شایدهم که راستی‌ازنظر جامعه‌به‌کاری نیاید.

نویسنده مسلماً موظف و ملتزم است‌ـ اماچاره‌ای از آن ندارد و میزان التزامش به اندازهٔ همهٔ افراد دیگر است، نه بیشترو نه کمتر ـ بدین‌معنی که فردی ازافراد یك ملت، یك مملکت، یك عصر، یك نظام اقتصادی است و نیزدر میان عادات‌و آدابی اجتماعی،دینی، جنسی و غیره زندگی می‌کند. در واقع درست به همان میزانی ملتزم است که آزاد نیست. و یکی از صور خاص و بسیار حادی که محدودیت آزادی‌اش دراین زمان به‌خود گرفته است عیناً همین فشاری است که جامعه بر او وارد می‌کند تا به او بپذیراند که نویسنده برای جامعه می‌نویسد (یا برضدجامعه، زیرا که این و آن هردو از یك مقوله‌اند). واین نمونهٔ بسیارجالبی‌است‌ازچیزی که امروزآنرا «باخودبیگانگی»[1] می‌نامند.

روشنتر بگویم: نویسنده‌مانند همهٔ مردم‌از بدبختی همنوعانش رنج می‌برد، اما خلاف راستی و درستی است که مدعی‌شویم نویسنده می‌نویسد تا درمانی برای آن بیابد. آن داستان‌نویس آلمان شرقی که در این جلسه اظهار داشت که داستان می‌نویسد تا با فاشیسم بجنگد مرا به خنده می‌آوردو در بارهٔ صلاحیت‌نویسندگی‌اش نگران می‌کند، اما خوشبختانه‌ما می‌دانیم که او هم نمی‌داندچرا می‌نویسدو بهانه‌هایی که به منظور اثبات بیگناهی خود می‌آورد هیچ اهمیتی ندارد.

بنابراین من بهتر آن می‌دانم که بگویم آنچه مورد علاقهٔ

1- aliénation

من است نخست خود ادبیات است، صورت(فرم) رمانها در نظر من بسیار مهمتر از قصه‌های نهفته در آن است حتی اگر ضدفاشیسم باشند. من به هنگام آفرینش نمی‌دانم که این صورتها، که لزومشان را حس می‌کنم، برچه دلالت می‌کنندو، به‌طریق اولی، به چه کارمی‌آیند.

مقایسه‌ای که‌دراین‌جلسات میان داستان‌نویس‌و خلبان‌هواپیمای تجاری به عمل آمد جز مزاح و ریشخند نمی‌تواند باشد. داستان وسیلهٔ نقلیه نیست، حتی وسیلهٔ بیان‌هم‌نیست (یعنی‌وسیله‌ای که‌پیشاپیش از حقایق یا ازسؤالاتی که می‌خواهدبیان کندآگاه‌باشد). رمان به نظر مافقط‌پژوهش‌است‌و بس،اماپژوهشی که حتی‌نمی‌داندموردجستجویش چیست. خلبان مسلماً باید از مقصدی که مسافران را با اقصر فاصله به سوی آن می‌برد آگاه باشد، اما نویسنده، به حسب تعریف، نمی‌داند که به کجا می‌رود. و اگر من ناچار باشم که به هرحال به‌سؤال «چرا می‌نویسید؟» جواب بدهم خواهم گفت:«من می‌نویسم‌تا کوشش کنم که بفهمم برای چه میل به نوشتن دارم.»

اما آنچه بیشتر مایهٔ ننگ و رسوایی است‌این است که، چه در شرق و چه درغرب،چه‌در اردوی سوسیالیستی‌و چه‌دردنیای‌بورژوایی، هنگامی که سخن از توانایی سیاسی و وظیفهٔ اجتماعی هنر به میان می‌آید همان‌امیدهای واهی،همان پرستش‌صورتهای هنری کهنه،همان مجموعه کلمات انتقادی و در آخر همان نوع ارزشهای اخلاقی را می‌یابیم.

مارا منحط‌می‌خوانید،اما نسبت به‌چه؟ ما راغیر بشری می‌نامید، اما مگر نه این است که خود شما باید در بینش و دریافتی که از بشر دارید تجدید نظر کنید؟ زیرا اگر قابل درك و قبول باشد که منتقدان

بورژوای غرب لجوجانه (اما محجوبانه‌تر از شما) از قالبهای داستان‌نویسی کهنه‌ای که حتماً به گمان آنها تجسم عصرطلایی رمان و بهشت طبقهٔ مالك است دفاع کنند، به نظر ما عجیب است که شما در اینجا برای همان منظور مبارزه کنید و سخن از «شیوهٔ پاك» و «طبیعی» داستان (که گوستاو فلوبر یك قرن پیش در آن شك کرده بود) به‌میان آورید.

شما ما را به‌صورت پرستی (فرمالیسم) متهم می‌کنید، اما بدانید که صورتهای ادبی است که محتوی معنای آثار است؛ و شیوه‌هایی را شما می‌ستایید که ما می‌دانیم آن شیوه‌ها نمایندهٔ دنیایی است که حقاً باید با آن بجنگید.

ناتالی ساروت (فرانسه)

Nathalie Sarraute

دو نوع واقعیت

ما در اینجا سخنرانیهای بسیاری شنیدیم و برخی از آنها، خاصه سخنان برنار پنگو و گیدو پیوونه، چنان با عقاید من موافق بود که فعلاً می‌خواهم فقط به چند تذکر کلی بسنده کنم.

ایلیا ارنبورگ به‌ما گفت که در این سخنرانیها گاهی چنان احساس می‌کرده که گویی شاهد بگومگوی کران شده است. این احساس کری خاصه آن‌گاه قوت گرفت که سخن از واقعیت به میان آمد، کلمه‌ای که همه پیوسته آن را به‌کار می‌برند، اما گمان می‌کنم هیچ‌کس به فکر نبوده است که نخست مقصود خود را از این کلمه بیان کند.

به نظر من برای نویسنده دو گونه واقعیت هست:

نخست واقعیتی است که در آن زندگی می‌کند، واقعیتی که همه کس آن را می‌بیند و با نخستین نگاه می‌توان آن را درك کرد، همان واقعیتی که هر کس چون در برابر آن قرار بگیرد می‌تواند آن را ببیند، واقعیتی که یا شناخته شده است یا به‌آسانی ممکن است شناخته شود، واقعیتی که از مدتها پیش کشف شده، بررسی شده، و به‌کرات و مرات در صورتها و قالبهای معلوم و مشخصی که از زمانهای کهن مستعمل و آشنا بوده‌اند درآمده است.

بیان این واقعیت کار روزنامه‌نگار است، از نوع سند و گزارش

است. این قلمروی نیست که کوشش خلاق رمان نویس معطوف به آن شود. واقعیت برای رمان نویس چیزی است که هنوز شناخته نیست و بنابراین نمی‌تواند در صورتها و قالبهای مستعمل و آشنا در آید و به ابداع شیوه‌های تازهٔ بیان‌و شکلهای‌جدید نیاز دارد. پل کله[1] گفته‌است:
«هنر مرئی را باز گو نمی کند، بلکه نامرئی را مرئی می کند.»

این نامرئی که هنر آن را مرئی می کند چیست؟ چیزی است که تعریفش بسیار دشواراست، چیزی است ساخته شده ازعناصر پراکنده که ما وجود آنها را حدس می‌زنیم و بـه‌طور مبهم احساس می کنیم، عناصر بیشکلی که فسرده و بیجان زیر خاك خفته‌اند و در انبوه بی‌پایان امکانات و احتمالات گـم شده‌اند، بـه صورت مواد مـذاب درهم جوشیده‌ای درآمده‌اند و زیر قشر مرئی و آشنا و مکرر پنهان‌اند. این عناصر را هنرمند بیرون می کشد، گـرد هم می‌آورد و از آن نمونه‌ای می‌سازد که همان اثر هنری و ادبی‌است.

بسیار اتفاق افتاده است و بازهم می‌افتد که آثار ادبی گرانقدر و باارزش‌برواقعیت مرئی تکیه کنند و بنای کارشان برمسائل‌اجتماعی و سیاسی یـا اخـلاقی بـاشد (مسائلی کـه در فلان‌لحظهٔ معین تـاریخی برانگیزندهٔ‌نیروهای‌جامعه است) وبر اساس ایـن مسائل‌آشکار و معلوم به واقعیت پنهان و نامعلومی برسند. ادبیات معروف بـه «ملتزم»آثار اصیل وارزنده‌ای داشته است و باز هم خواهد داشت.

اما هیچ جبر و فشار اخلاقی، هیچ غایت و غرضی هر اندازه والا و شریف باشد نمی‌تواند نویسنده‌ای را ملزم به نوشتن‌آثار ملتزم کند. در این قلمرو، کاملترین آزادی و جامعترین اختیار بدیهه گویی

۱ـ P. Klee، نقاش آلمانی (۱۸۹۷ـ۱۹۴۰).

شرط لازم و واجب کار است. اراده را در اینجاهیچ قدرت واختیاری نیست. سزان[1] می گفت: «هنر به ریشه‌های وجود، به منبــع ناملموس احساسات دست می‌اندازد.»

نویسنده در برابر این واقعیت ناشناخته یکه و تنهاست، زیـرا احساس می کند که نخستین کسی است که آن را می‌بیند. در اینجا، چنانکه تیبور دری[2] می گفت، شك بر اومی‌تازد. هیچ کس نمی‌تواند راهنمای او شود، او را یاری دهد. تنها خود او داور صورتهایی‌است که باید خلق کند تا بتواند این واقعیت‌را، که‌واقعیت‌اوست،باز نماید.

چون سرانجام موفق شود تا این واقعیت‌را که‌هیچ کس جز او درنیافته است در قالبی به فراخور آن جای دهد، طبیعی است که این قالب نه‌تنها آناً مقبول همه کس‌قرار نگیرد بلکه مقاومتها و مخالفتهایی هم‌برانگیزد. زیرا واقعیت مرئی وروزمره که گرد مارا گرفته است‌چون حجاب رادعی میان ما و این واقعیت جدید حایل می‌شود.

هر یك از ما بیدرنگ می کوشد تا این جسم خارجی و مزاحم و شاید مضر را که به این واقعیت راحت و مأنوس راه یافته است (و ما در آن خوش نشسته‌ایم) از میان بردارد. این جسم خارجی ومزاحم چون پدیدار شود بی‌شباهت به میکروبی نیست که به مجرد نفـوذ در جسم، گویچه‌های سفید آن را نابود می کنند.

یك‌اثر نو ــ یعنی‌مرئی کنندهٔ واقعیتی که تا پیش ازاین‌اثر نامرئی بوده است ــ با چه وسایلی‌می‌تواند این مقاومت را درهم شکند؟مسلماً با این وسیله که در جستجو و پژوهش خود هرچه بیشتر پافشاری کند

۱ ــ Césanne، نقاش فرانسوی درقرن نوزدهم (۱۸۳۹-۱۹۰۶).
۲ ــ Tibor Dery، نویسندهٔ مجارستانی وازشرکت‌کنندگان درمجمع‌لنینگراد.

و پیشتر برود. نویسنده در این راه نباید مماشات و مدارا کند. بودلر می‌گفت که نیروی تهاجمی نویسنده باید بزرگتر از نیروی مقاومت هزاران هزارتن باشد.

آثار نویسندگان بزرگ گذشته به ما نشان‌داده است که اینان با چه شهامتی، با چه لجاجتی، پژوهشهای خود رادنبال کرده‌اند. همین تعقیب لجوجانهٔ واقعیت ناشناخته است که به آنان توانایی داده‌است تا آن را بپذیرانند و به کرسی بنشانند و آنان را واداشته است تا قراردادها و صورتهای مستعمل را، که میان آنان و این واقعیت جدید حایل است، به کنار بزنند و صورتهای تازه‌ای‌برای استفادهٔ شخصی خود بیافرینند. همین‌شهامت، همین جسارت‌است‌که ضامن بقا و دوام آثار آنان بوده است. زیراچون واقعیتی که نخستین‌بار آنان کشف کرده و شرح داده‌اند، پس از گذشت زمان، واقعیتی شناخته و مرئی شد ناچار قالبی که این واقعیت در آن ریخته شده است برای همیشه آن صلابت و قدرت عضلانی را،آن سرزندگی وشادابی اسلوب‌بیان را(که نخستین بار به مدد آنها بخش دست‌نخورده‌ای ازجهان نامرئی برای ما مرئی شده است) حفظ خواهد کرد.

بدین گونه، درادبیات‌جنبش مداوم‌می‌هست‌که ازمرئی‌به‌نامرئی، ازعیان‌به‌نهان، از شناخته به ناشناخته می‌رود، و آن دگرگونی مداوم صورتها و قالبهاست. واقعیت‌نامرئی‌بخشی‌ازواقعیت مرئی می‌شود و، ازسوی دیگر، پژوهشهای جدیدی به کشف واقعیتهای تازه و بازهم ناشناخته‌ای منتهی می‌شوند. این جنبش‌چنان طبیعی، چنان لازم، چنان مداوم است‌که گفته‌اند: سنت هنر و ادبیات مبارزه با سنت است.

در این مجلس دربارهٔ«رمان نو» سخنها گفته شد. در زیر این نام، نویسندگانی را گرد می‌آورند که با یکدیگر تفاوت بسیار دارند. مثلاهیچ چیزمتفاوت‌تر از آثار آلن‌روب گری‌یه و آثارخود من نیست. با این همه، آنچه موجب پیوند ماست رفتار و برداشت مشترکی‌است که نسبت به‌ادبیات گذشته داریم. وجه‌مشترك ما اعتقاد به‌لزوم این دگرگونی مداوم صورتها و به‌آزادی کامل انتخاب آنهاست،و آگاهی به‌اینکه در ربع اول این قرن، انقلابی حقیقی درادبیات حادث شده است و آن مردان انقلاب، یعنی مارسل پروست و جیمز جویس و فرانتس کافکا، راه رمان امروز را گشوده‌اند و دیگر این جنبش را بازگشتی نیست.

عجیب وحیرت‌آور است که منتقدان سنت‌پرست هر گونه نفوذ و تأثیری را که از این نویسندگان سرچشمه می‌گرفت و هر گونه استعمال صورتهایی را که ازصورتهای مکشوف ومخلوق آنان‌منشعب می‌شد طرد می‌کردند و آنها را تصنعی می‌خواندند. و حال آنکه صورتهای رمان قرن نوزدهم وحتی‌هجدهم بی‌چون وچرا پذیرفته می‌شد، گویی واقعیتی که این صورتهای اخیر آشکار می‌کردند چنان با واقعیتِ آشنا درآمیخته ویکسان شده بود که حالت طبیعتی‌ثانوی یا بهتر بگوییم تنها طبیعت حقیقی و تنها واقعیت ممکن را یافته بود، و گویی صورتهایی که برای بیان این واقعیت به‌کار می‌رفت تعبیری کاملاً طبیعی و تنها شکل ممکن برای بیان واقعیت بود.

برای دوستان من و خود من، کوششهایی که‌کرده‌ایم- زیرا جای آن نیست که از دست‌آورده‌هایمان سخن بگوییم، در این مورد ما داور نیستیم، بلکه فقط می‌توانیم دربارهٔ جهت کوششهایمان حکم

کنیم ــ مستلزم فداکاری بزرگی نبوده‌است. زیرا هنگامی که ما به کار نوشتن پرداختیم می‌دانستیم که آثار ما، دارای هر ارزشی که باشد،فقط به نظر قلیلی از خوانندگان خواهد رسید. ما می‌دانستیم که کسانی که دوست داریم آثارمان را برای آنها بنویسیم هرگز کتاب نمی‌خوانند.

اما آن عده از نویسندگان شوروی که کاملا لزوم این تغییر مداوم واقعیت و بنابراین لزوم تغییر مداوم صورتهایی را که وسیلهٔ بیان این واقعیت است درك می‌کنند با مشکلات دیگری سروکار دارند.

اینجا توده‌های وسیع خوانندگان بی‌تاب و چشم‌به راه از آنها انتظار دارند تا غذای روحشان را تهیه ببینند و نویسندگان نسبت به این انبوه خوانندگان خود را موظف‌و متعهد می‌دانند و از فکر اینکه میان خود و آنها جدایی افکنند و آثارشان از قدرت فهم آنها به دور باشد احساس گسیختگی و پریشانی خواهند کرد.

با این همه، از آنجا که پیشرفت این خوانندگان بیشمار، سریع و حساسیتشان شدید بوده است (مگر آکسیونوف به ما نگفت که در قطار راه‌آهن زیر زمینی ده دوازده تن از جوانان را دیده است که مشغول خواندن آخرین داستان ترجمه شده از فاکنر بوده‌اند؟) جای آن است که بیندیشیم آن دسته از نویسندگان که در طریق پژوهشهای تازه می‌کوشند نباید مدت درازی منتظر بمانند تا بتوانند به میلیونها تن خوانندهٔ این سرزمین، جزئی از اجزا یا سهم فراوانی از این واقعیت ناشناخته را عرضه کنند.

دانیل گرانین (شوروی)

Daniel Granine

درس آفرینندگی از علوم

مـن متخصص فن ادبیات و حتی منتقد ادبی نیستم و با نتیجه‌گیریهای کلی و انتزاعی آشنایی ندارم. فقط می‌دانم کـه نوشتن رمان چه‌کار دشواری‌است و در این زمینه اندوختن تجربه از هر قبیل کـه باشد نا ممکن است.

چندی پیش تازه از نوشتن رمانی فارغ شده بـودم و تصمیم گرفتم که دیگر دست به‌این کار نزنم. صرف وقت و نیروی بسیار می‌خواهد تا نتیجه‌ای ناچیز یا لااقل بسی کمتر از انتظار حاصل آید. رمان یک مجموعهٔ اقتصادی است و هرگز بـه‌واقع نمی‌توان در آن نظمی کامل، یعنی همسازی و هماهنگی، بر قرار کـرد. همیشه چیزی نـابجا، چیزی نـاساز در آن وارد مـی‌شود، همیشه نـارساییها و کمبودهایی به چشم می‌خورد، همیشه کشتیهایی هستند که به ساحل نمی‌رسند.

من رمان را لعن کردم، اما امروز کـه می‌بینم دیگران آن را به محاکمه کشیده‌اند می‌خواهم از آن دفاع کنم. بـا این همه، باید شرط درستی و انصاف را بـه جا آورد. از محفل ما نتیجه‌ای عاید نخواهد شد مگر اینکه مشکلات خود را بـا مشکلات دیـگران بسنجیم. اگر بپذیریم که زمان، خاصه زمان‌ما، از رمان توقعات تازه‌ای دارد این امر برای خود ما نیز امکانات تازه‌ای فراهم می‌آورد.

این امکانات چیستند؟ من فقط یکی ازآنها را مطرح می‌کنم. یکی‌از امتیازات عصر ما اهمیت روز افزونی است که علم به‌دست آورده است. کیمیاگری که کارهای جادویی می‌کرد اکنون از کنج عزلت خود بیرون‌آمده و دانشمند یکی از مهمترین وکارآمدترین شخصیتهای زمان ما شده است. علم، روش‌علم، روش پژوهش در زمینه‌های‌مختلف زندگی نفوذکرده و مبارزه‌در جبههٔ علم توجه عمومی رابرانگیخته است. و این تنها میل به دانستن و کنجکاوی برای‌شناختن نیست. اکتشافاتی که پیاپی و بی‌وقفه به‌منصهٔ ظهورمی‌رسند تا اندازه‌ای با عمق سرنوشت بشر سروکار دارند.

شخص دانشمند برای نخستین بار به‌مقام قهرمان جهانی رسیده است. نام اینشتین و فرمی[1] و نیلس‌بوهر[2] وکورچاتف[3] رااغلب مردم شنیده‌اند وعلتش مسلماًاین نیست که‌آثار این دانشمندان راخوانده‌اند. آیا هرگز از خود پرسیده‌اید که این شهرت عالمگیرازکجا سرچشمه می‌گیرد؟ چرا این شخصیت تازه این گونه چشمها را خیره‌کرده است و، به نظر من، روزبه‌روز از شهرت شخصیتهای ادبی بیشتر می‌کاهد؟ و چرا این پدیده مستقیماً به مجمع ما مربوط می‌شود؟

به‌گمان من، توضیح‌آن را نباید تنها در قدرت علم جستجو کرد. حقیقت این است که‌اصل‌آفرینندگی باتمام قوت خود در وجود شخص دانشمند متجسم شده است و ما با چنین امتیازی باید دست و پنجه نرم‌کنیم! آفرینندگی رضایت شخصی نیست، بلکه نیروی‌عظیمی

۱ ـ Fermi، فیزیکدان ایتالیایی (۱۹۰۱-۱۹۵۴).
۲ ـ Niels Bohr، فیزیکدان دانمارکی (۱۸۸۵-۱۹۶۲).
3- Kourtchatov

است، و همین است که ناگهان موجب اعتلای مقام آدمی می‌شود: ببینید من چه قدرتی دارم! این نیروی آفریننده متعلق به چند تن معدود نیست، بلکه متعلق به میلیونها فرد بشری است، زیرا علم جدید با جماعات کثیری سروکار دارد. و حقیقتاً چه شکوهی دارد این جنبهٔ اجتماعی کار و این الزام رابطه میان مختلفترین اشخاص که بارور می‌شود و در نتیجه شخصیت آدمی و توانائیها و امتیازات او با آزادی بیشتری بروز می‌کند.

در زمینهٔ ادبیات، بررسی کردن کار دانشمند و راه و رسم آفرینندگی او جالب و سودمند است. کار دانشمند به ظاهر کاری یکنواخت، بدون حادثه، بدون پیوستگی است، اما در واقع همه چیز در آن هست: شگفتی، اشتباه، نومیدی، شادترین خنده‌ها. این کاری است که‌نیاز به‌شجاعت و تدبیروحوصله‌وفداکاری دارد. میز آزمایشگاه میدانی است که‌در آن خونین‌ترین پیکارهادر می گیرد و کشاکش افکار گاهی بر سیر تاریخ غلبه می‌کند. همهٔ احساسات وعواطف و شهوات آدمی بی سرو صدا، و گاهی بی‌هیچ بروز خارجی، در آن می‌شکفد.

با این همه، اندیشه از عمل جدا نیست. اینجا اندیشیدن برای عمل کردن است وعمل کردن‌برای‌اندیشیدن. واقعاً در این میدان است که‌آدمی با همهٔ باروری شگفت‌انگیز خود، درمقام انسانی خودتجلی می‌کند. انسان‌ازآن زمان انسان شد که به‌آفرینش آغاز کرد. انسان آن زمان انسان‌ترخواهدشد که بتواند عمل آفرینش‌خود راآزادانه‌تر بروز دهد. درزندگی جامعهٔ ما، این اصل آفرینندگی هرروز منزلتی والاتر به دست می‌آورد و هردم دایرهٔ وسیعتری ازمردم را دربرمی گیرد. بشر آفرینشگر، اعم از دانشمند وکارگر ومادر و خلبان، جهان و آینده را

به‌گونه‌ای دیگرمی‌بیند، و به نظرمن، یکی‌از امیدهای تفاهم ما برهمین پایه استوار است.

کشف کشاکش کنونی‌افکار یکی‌از دشوارترین وظریفترین کار-هاست. گشایش آن از طریق روشهای کهنهٔ داستان‌نویسی نتایج اندکی به دست داده و غالباً احساسی حاکی از نا رضایی به‌بار آورده است. با این همه، به گمان من، در این‌زمینه هم امکاناتی هست. روانشناسی آفرینش مسلماً وجوه مشترکی دارد، چه در مورد دانشمند و نویسنده و چه‌در مورد هر صاحب شغل دیگری: لزوم انتخاب، ماجراجوییهای فکر، تجربه، پژوهش کم و بیش یکسان است جز البته نتیجه‌ای که به بار می‌آید. در علم، ضابطه‌ها و نتیجه‌گیریها همیشه‌غیرشخصی است، فقط راهی که به کشف می‌انجامد، اشتباهها و ناکامیها و خلاصه آنچه هدف نباشدجنبهٔ فردی دارد. رمان شاید حقیقتی کلی را آشکار نکند، اما نتیجهٔ آن با جریان پژوهش یکسان است.

در اینجا باید اذعان کنم که نویسنده غالباً در بیان ژرفترین جریان آفرینش از طریق روشهای‌داستان نویسی سنتی احساس‌ناتوانی می‌کند. باید روشهای تازه‌ای پیدا کرد و به گمان من این ضرورت طبیعی پیشرفت است. در هر علمی لحظه‌ای می‌رسد که نظریهٔ حاکم از عهدهٔ توضیح پدیده‌های نو بر نمی‌آید. آن گاه باید نظریهٔ تازه‌ای پیدا کرد که کلیتر و شاملتر باشد. نظریهٔ‌نسبیت اینشتین‌مکانیك نیوتن را نیز در بر می گیرد بی‌آنکه آن را رد یا طرد کند.

تجربه امری لازم است، پژوهش درخور تکریم است. هر چه پژوهش‌قاطع‌تر و مسلمتر باشدامیدهای موفقیتی که از این‌جستجوهای بی‌پایان‌حقیقت‌بزرگ‌به‌دست می‌آیدبیشترمی‌شود. یکی‌از برجسته‌ترین

کشفهای ایام اخیر برای من خواندن آثار سنت‌اگزوپری[1] بوده است. در برابر شما که آثار او را می‌شناسید حتی میل ندارم بگویم چه نوشته است. در آثار او، همه چیز حقیقی است. حدیث نفس شخصی نیست، بلکه حدیث نفس روح است. این بیان مستقیم و بیواسطه یادآور بیان الگا برگولتز[2] است در کتابی بیمانند به نام ستارگان روز.

هنگامی که به همراه چند تن از دانشمندان با هواپیمادر طوفان پرواز می کردم از سنت اگزوپری چیزها آموختم. این دانشمندان متوجه خطر این قبیل پروازها نبودند، حواسشان مشغول و مجذوب کاری بود که می کردند: آخر آنها می‌خواستند طوفان را بسنجند و آنرا از نزدیك ببینند. آنها متعصب نبودند. پسرهایی کاملا طبیعی بودند که از زیستن لذت می‌بردند. اما در وجود آنها چیزی بود که به این جهان تعلق نداشت. آنها هم در زمان حال و هم در زمان آینده زندگی می کردند، یعنی جهانی که در آن بتوان بر طوفان و باران غلبه کرد و خشکی را از میان برداشت. در نظر آنها واقعیت آزمایشگاهشان همین بود. هر روز چند ساعتی در آینده‌ای به‌سر می‌بردند که شاید دهها سال از ما فاصله داشت. در وجود آنها چیزی از آیندهٔ بشر بود. بی‌آلایشی شجاعت و بزرگواری روح و خوبترین صفاتی که در طبیعت بشری هست آنجا به صورت عمل درمی‌آمد. در این محیط و در برابر چنین مردانی مسئلهٔ فقدان ایمان و تجاهر به فسق و سترونی انسان امری ناشایست و بیمعنی بود.

---

۱ ـ Saint-Exupéry، رمان‌نویس معاصر فرانسوی (۱۹۰۰-۱۹۴۴)، نویسندهٔ شازده کوچولو، زمین انسانها و جزاینها.

2- Olga Berggoltz

رسم است که شیوهٔ عقلانی و استدلالی را محکوم کنند و آن را با کوتاه بینی و تفکر قشری یکسان‌بدانند. عقل درادبیات به‌صورت لفظ تحقیر درآمده است. اما نزد آنها، روش عقلانی‌و تفکر استدلالی و منطق موجب نفی عواطف نبود: نیروی عقل منافی شك نیست.

برای من، این یك مکتب زندگی بوده و هست. من حس کردم که حقیقت را به چه بهایی باید به دست آورد. این چنان کاری است که هر نوع چشم‌بندی و بازیگری و تفنن را طرد می‌کند. ملت ما، دوستان ما کار می‌کنند، مبارزه می‌کنند، دوست می‌دارند و نفرت می‌ورزند، و ما در مقام نویسندگی خودنمی‌توانیم نسبت به‌این‌مبارزهٔ پی‌گیر و بی‌امان بی‌اعتنا باشیم. مسائلی جدی درکاراست. من آرزوی نوشتن رمانهایی را دارم که مردم رابه‌اندیشیدن، به‌اندیشیدن وبنابراین عمل کردن، برانگیزد و کاری کند که آنها فقط مصرف کننده نباشند، بلکه آفرینندهٔ زندگی باشند.

ژان‌پل سارتر (فرانسه)
Jean-Paul Sartre

ترازنامه، پیش درآمد

شانزده سال است که من دست به نوشتن رمان نزده‌ام و ناچار این گفتگوها را با علاقهٔ بسیار اما بدون شور و هیجان گوش دادم. از این‌رو اکنون می‌توانم سعی کنم که به عنوان شاهد در این بحث وارد شوم. می‌دانید که چون محفلی از این دست به نتیجهٔ دلخواه نرسد می‌گویند: «لااقل آشناییهایی حاصل شد.» و غرض البته آشناییهای پشت صحنه است. بلی، چنین آشناییهایی حاصل شد. بسیاری از نویسندگان غرب با بسیاری از نویسندگان شرق آشنا شدند. اما تنها همین نبود و من می‌خواهم بگویم که چرا، با وجود دشواریها و برخوردهای شدید، این نخستین مجمع را باید موفقیتی به شمار آورد.

نخستین دشواری اختلاف دیدگاهها خاصه از جانب نویسندگان غرب بود. تصور اینکه کسی به نام مجموع نویسندگان غرب به پاره‌ای از سخنهای نمایندگان شوروی پاسخ گوید دشوار است. هر کس در اینجا سخنگوی جمع محدودی بود. سپس باید اذعان کرد که بعضی از دوستان شوروی ما به گونه‌ای سخن گفتند که در حکم امتناع از بحث بود و بنابراین می‌توان تعجب کرد که چرا خواستار ملاقات با ما شده‌اند تا فقط به ما بگویند که نمی‌خواهند به حرفهای ما گوش بدهند.

اما باید پذیرفت که چنین جبهه‌گیریهایی کمتر رخ‌داد و شدت لحن بعضی از آنها را دیگران تعدیل کردند. به نظر من‌در حسن نیت نویسندگان غرب شکی نبود. این حسن نیت در نخستین روز بـه نحو آشکار و مؤثری جلوه کرد، اما‌شگفتا که درطرف مقابل موجب‌نوعی سرسختی و فاصله‌گیری شد. بعداً‌دو نکته به چشم خورد: اولاً حسن نیت از دو طرف بروز کرد و ثانیا نمایندگان‌جمهوریهای سوسیالیستی شرق مواضعی اختیار کردند که توانست موجب تفاهم بیشتر میان دو طرف شود. بنابراین این امردرخور اهمیت‌بسیار است که نویسندگان سراسر اروپا توانستند در اینجا گرد هم آیند، زیرا می‌بینیم افکاری که از اصول واحدی‌سرچشمه گرفته‌اند چگونه دربرخوردبا یکدیگر تغییر می‌کنند و تحول‌می‌یابند.

اما نکتۀ مهمتر اینکه اگر هم اتفاق نظر حـاصل نکردیم لااقل توانستیم حدو حصر بعضی از مسائل را تعیین کنیم. اکنون این مسائل می‌بایست موردبررسی دقیق قرار گیرند. همۀ سخنرانیهایی که‌شنیدیم مسلماً فایده‌ای‌در برداشت، اما اگر کسی که‌بر نظریه‌اش ایراد گرفته‌اند نتواند بلافاصله‌پاسخ‌دهد ازبحث‌هرگز نتیجه‌ای جدی حاصل‌نخواهد شد. درچنین‌محافلی‌این امرمیسر نیست. مدعایی مطرح‌می‌شود، به‌کسی یا چیزی ایراد می‌گیرند و سپس حرفهای جالب دیگری‌دربارۀ مسائل دیگری‌پیش‌می‌آیدودرآخرچون نوبت‌به جواب‌می‌رسد موضوع‌بحث فراموش‌شده است. پس به نظر من مسائلی که اکنون‌می‌خواهم مطرح کنم‌می‌بایست به گونۀ دیگری، یعنی درجمع‌محدودتری، بررسی‌شود.

نخستین مسئله که به خصوص ناتالی ساروت‌آن را روشن کرد این است که، چه در شرق‌و چه در غرب، انتخاب موقعیت‌ما به دست

ما نیست. دریک‌سو نویسندگانی نیستند که‌بخواهندبرای‌جمع‌محدودی بنویسند ودرسوی دیگر نویسندگانی که خطابشان‌به انبوه خوانندگان باشد. این حقیقتی است که‌عامهٔ مردم در اختیارنویسندگان‌غرب نیستند یا اگر هم باشند نویسنده مجبور است از طریق طبقهٔ بورژوازی به آنهادست یابد. ما انتشارات جالبی به قطع‌جیبی‌و به بهای‌بسیارارزان داریم که گروه کثیری از مردم آنها را می‌خوانند و عدهٔ این گروه هرروز بیشترمی‌شود. اما این کتابهاچاپ‌اول‌نیستندوقبلا درمجموعه‌های سنگین قیمتی منتشر شده‌اند که‌از دسترس اکثریت‌خوانندگان به دور بوده است، به طوری که نویسنده اگر بخواهد به‌عامهٔ مردم‌دست یابد نخست باید به طبقهٔ برگزیدهٔ حاکم رو بیاورد. نتیجهٔ این تناقض آشکاراست: چون‌خطاب مانخست به‌طبقهٔ بورژوازی است‌ناچار نمی‌توانیم در وضع نویسندگان شرق باشیم که مستقیماً با عامهٔ مردم سخن می‌گویند وبا خوانندگان‌توافق‌فکری‌دارند. بنابراین‌باید تفاوت‌بنیادی این دو نوع جامعه را در نظر گرفت. این سخن به‌آن معنایی نیست که یکی از سخنرانان شرح داد (و احساس من‌در موقع شنیدن سخنرانی او این بود که سوسیالیسم از بورژوازی انتقاد نمی‌کند بلکه شرق به غرب ایراد می‌گیرد[1]) دایر براینکه ما مجبوریم در کتابهایمان صحنه‌های بی‌پرده و مسایل وقبیح جنسی‌را وارد کنیم. بلکه بدین معنی است که چون ما با خوانندگانی از سازمان اجتماعی دیگری سر و کار داریم ناچاریم باآنها کنار بیاییم. هر بحث مستدلی در بارهٔ ادبیات باید این مسئله را در نظر بگیرد.

۱ـ ظاهراً اشاره به‌سخنرانی لئونید لئونوف است (باعنوان «چرا غربیان درزیر لوای هرکاری جایز است زندگی می‌کنند؟») که ترجمهٔ آن قبلاً آورده شد.

نکتهٔ‌دیگری که آن هم به‌نظر من کاملا روشن شد این بود که‌یکی از مسائل اساسی مسئلهٔ رابطهٔ ادبیات با واقعیت است. اگر بخواهیم به این مسئله‌بپردازیم باید نخست واقعیت راتعریف کنیم. در این تالار نویسنده‌ای نیست که آرزوی سخن گفتن از واقعیت را نداشته باشد. هنگامی که ناتالی‌ساروت شرح داد که این واقعیت را باید کشف کرد من بار دیگر حس کردم که با او کمال توافق را دارم. اما چون از «آفریدن» این واقعیت سخن گفت به‌نظرم آمد که ممکن است این کلمه در معنای ایدئالیستی به‌کار رود. جان کلام در همین جاست: آفریدن؟ بیان کردن؟ یا کشف کردن؟ البته این معانی مغایر یکدیگر نیستند، زیرا در عین آفریدن می‌توان کشف کرد، اما می‌بایست این را توضیح داد. متقابلا از بعضی سخنهای نویسندگان شرق چنین برمی‌آمد که رئالیسم سوسیالیستی به بازگو کردن‌واقعیت اکتفا می‌کند. ولی نباید فراموش کرد که رمانهای سوسیالیستی نیز رمان‌اند، یعنی آفرینش‌اند. به‌عبارت دیگر معکوس همان مسئله است. ممکن است به ما ایراد کنید که ما ایدئالیست هستیم چون حقیقتی یا واقعیتی را می‌جوییم که از پیش وجود ندارد، ولی ما حق داریم پاسخ دهیم که شما هم داستان می‌سازید، یعنی در واقع شما هم مثل ما دروغگو هستید. هر نویسنده‌ای دروغ می‌گوید تا حقیقت را بگوید. دروغ می‌گوید زیرا می‌نویسد: «ساعت پنج بعدازظهر بود و خانم فلان گردش می‌کرد.» این دروغ است: ساعت پنج بعدازظهر نبوده است و او گردش نمی‌کرده است، زیرا اصلاً وجود نداشته‌است. این مفاهیم را باید روشن کرد. دربارهٔ اینها سخنهای هوشمندانه‌ای گفته شد، اما همه برطبق اصول متعارف بود: «آفریدن» یا «بیان کردن»، «واقعیت کشف‌شده» یا «واقعیت آفریده

شده». بدیهی است که در این مرحله، ادامهٔ بحث کاملا ممکن است.

مسئلهٔ دیگر مسئلهٔ ارزشهاست. گفته شد (و گمان می‌کنم آلن‌روب گری‌یه این را گفت و به‌نظر من حقیقت‌را گفت) که بسیاری از مخالفان «رمان‌نو» به ارزشهای مقبول‌و متداول استناد می‌کنندو از نویسنده می‌خواهند که در آثارخود جهان را منعکس کند، گویی که جهان امری از پیش ساخته و آماده است ووظیفهٔ ما فقط شرح و وصف آن است. به عقیدهٔ من، مسئلهٔ رئالیسم سوسیالیستی حقیقی این نیست. من اینجا از کسی مثال می‌زنم که نویسندگان نظر خوشی با او ندارند. غرضم ژدانف است. خدا می‌داند که چه ایرادها می‌توان بر ژدانف گرفت! اماوقتی که او می‌نویسد: «رئالیسم سوسیالیستی باید زمان‌حال را براساس آینده تفسیر کند»، مطلبی را بیان می‌کند که عواقب وخیمی به بار آورده است. اگر فرض بر این باشد که آینده به اندازهٔ زمان حال معلوم و مشخص است، این جمله معنای وحشتناکی پیدا می‌کند، زیرا دست و پای نویسنده را می‌بندد و ترسم از این است که اتفاقاً ژدانف آن را به همین معنی به کار برده باشد. اما اگر، به عقیدهٔ من، آینده گسترش و تحول زمان حال باشد البته می‌توان آن را با خوشبینی نگریست، منتها آینده، به حسب تعریف، امری ناشناخته و نامسلم است ودراین صورت بررسی کردن جهان کنونی بر حسب آنچه خواهدشد و آنچه مردمان از آن خواهند ساخت یعنی اعتراض کردن بر زمان حال به حکم زمان آینده. از این‌جهت است که حتی اگر درموضع‌خوشبینی نسبت به آینده بنشینیم، باز هم ادبیات باید وظیفهٔ انتقادی داشته باشد، و درست همین جاست که باید گفت شاید در این محفل بر جنبهٔ مثبت ادبیات بیشتر و بر وظیفهٔ کشف وانتقاد آن کمتر تکیه شده باشد. به هر

حال‌دربارهٔ مسئلهٔ کشف‌ارزشها به‌وسیلهٔ رمان‌نویس بایدبحث‌ادامه یابد.

همچنین به‌نظرمن‌مسئلهٔ‌دیگری کاملاسرسری گرفته شد،مقصودم مسئلهٔ «انحطاط ادبی»است که‌تکیهٔ‌کلام نویسندگان‌شرق‌بود. هنگامی که از پروست و جویس و کافکا و دیگر نویسندگان «منحط» سخن می‌گویند اغلب اوقات آثار آنها را یا اصلا نخوانده‌اند یا، مثل ایلیا ارنبورگ، جسته گریخته خوانده‌اند. این کفایت نمی‌کند. اما مسئله این نیست. مسئلهٔ اصلی «ایدئولوژی» است که باید بر آن تکیه کرد. از دو حال خارج نیست. یا به مارکسیسم خام و ساده‌ای پناه می‌برندو می‌گویند: فلان جامعه در حال انحطاط است و بنابراین نویسندگانی که آن را وصف می‌کنند منحط‌اند. در ایـن صورت نمونهٔ نویسندهٔ منحط دورهٔ حکومت تزاری یقیناً ماکسیم گورکی‌است! یامی‌گویند: جامعه‌ای در حال انحطاط مسائلی نو به نویسنده عرضه می‌دارد و اورا در خود آگاهی خاصش و در فعالیتهای‌آفریننده‌اش‌آزار می‌دهد. والا چگونه‌ممکن بود که در جامعه‌ای منحط نویسندگانی‌مترقی پدیدآیند؟ در این صورت البته می‌توانیم بگوییم این جامعه که هنرمند را در بر می‌گیرد و به بار می‌آورد او را تحت تأثیر شرایط خود قرارمی‌دهد، اما لزوماً نباید او را منحط دانست. حتی به عکس، آثار او را ممکن است اجتماعات تازه و نوخاسته بخوانند و بنابراین نمی‌توان گفت که نویسنده چون گرفتار تناقضهای روزگارخود بوده است‌صورتهای تازه‌ای برای بیان افکاری که به‌کار جامعهٔ آزادشده‌بیابد ابداع‌نکرده است. مافقط به بیان علاقه‌های خود اکتفا کردیم:«من از نـوشته‌های پروست خوشم می‌آید» یا «من‌از نوشته‌های پروست‌خوشم نمی‌آید»، ولی این بیمعنی است. مسئلهٔ واقعی این است کـه بدانیم مقصود از

«انحطاط» رمان چیست. آیا این انحطاط، بازتابی از انحطاط اجتماع است یا اینکه رابطه‌ای دیالکتیکی میان رمان و تحول جامعه وجود دارد؟ اگر این رابطه در کار نباشد پس دیالکتیك را کجا می‌توان یافت؟ شاید هیچ جا!

اکنون به مسئلهٔ اصلی می‌رسیم: مسئلهٔ رابطهٔ انسان با انسان (من عمداً کلمات مبهم به کار می‌برم)، یعنی مسئولیت. در این مورد چند مطلب مهم در جلسه‌های آخر گفته شد. در آغاز همه موافق بودند که نویسنده مسئولیتی دارد. مثـال خلبان را زدند و آن را در همهٔ معانی ممکن به کار بردند. خلبان در آسمان چندمعلق زدو سپس ناپدید شد. خدا را شکر، زیرا معنایی از آن برنمی‌آمد. اما در ضمن، شعارهایی هم داده شد از این قبیل: «من به مسئولیت نویسنده در برابر اثرش ایمان دارم.» بسیار خوب! اما این معنای روشنی ندارد. چون اثر به هرحال برای ارتباط است پس مسئولیت در برابر خواننده است. یا از ایـن قبیل: «من به مسئولیت انسان، به مسئولیت نویسنده دربرابر خوبترین صفات انسانی ایمان دارم.» اولاً نمی‌دانم خوبترین صفات انسانـی چیست، زیراهر یك از شما آن را به گونهٔ دیگری شرح می‌دهد. ثانیاً اگر سروکار من با انسانهای استثمار شده، خرد شده، ذلیل و زبون باشد و این انسانها در شرایطی نباشند کـه بتوانند بهترین صفات انسانی را از خـود بروز دهند، زیرا کـه در آنها زجر و نفـرت هست، در این صورت نمی‌دانم چرا باید دیدگاه دیگری جز دیدگاه آنها انتخاب کنم، یعنی دیدگاه استثمار شونده دربرابراستثمار کننده. در نتیجه، به عقیدهٔ من بهتر است این مفاهیم مبهم از قبیل «خوبترین»، «متعالی» و «والا» را به دور افکنند. مسلماً رابطه باانسان در کار است،

اما این هم مبهم است، زیرا کلمهٔ «انسان»معنایی انتزاعی دارد. انسانها همیشه در موقعیت و در جامعه‌اند. بنابراین اینجا مسئلهٔ حقیقی عبارت از این است که انسان در جامعه‌ای که او را پرورده است و در رابطه با نسلهای دیگری که همین جامعه پرورده‌است مسئولیت دارد.

ما همه باطناً از این مسئولیت آگاهیم. منتها در غرب یك نوع مسئولیت انفرادی و پراکنده هست و حال آنکه در شرق، آنجا که سوسیالیسم یعنی بر عهده گرفتن مسئولیت همهٔانسانها به وسیلهٔ انسان، عقیده دارند که مسئولیت نویسنده هم باید به مقیاس کل اجتماع در نظر گرفته‌شود. پس‌بحث دربارهٔ اینکه مسئولیت‌هست یانیست بیهوده است. باید گفت که مسئولیت هست، اما در این دو جامعهٔ مختلف صورتهای مختلف دارد. در نظام اجتماعی غرب، سرمایه‌گذاریها به دست چند تن معدود صورت می‌گیرد. برای نویسندهٔغرب، حتی‌اگر مترقی باشد، مسئولیت در همین راه پیش می‌رود. ولی اینجا کار به گونهٔ دیگری‌است. هردونظام‌محاسن‌و معایبی‌دارند، امااگر بخواهیم در بحث پیش برویم باید مسئله را دراین‌سطح مطرح کنیم.

در پایان، به نظر من می‌توانیم در این امر متفق باشیم که رمان کاریك انسان در تمامیت خویش است و اگر تمامیت نباشد رمان هم نمی‌تواند خوب باشد. رمان به شکلهای مختلف می‌تواند این تمامیت را بیان کند. مثلا کافکا کتابهای کوچکی نوشته‌است که فقط مسائل جزئی و مربوط به طبقهٔ خرده پا در آنها مطرح می‌شود. اما اگر آنها را به صورت عمقی بخوانیم این تمامیت‌را که رمان نو امروز همیشه

باید هدفش رسیدن‌به آن باشد می‌توانیم کشف کنیم. تمامیت یعنی آنچه نویسنده و خوانندگانش مشترکاً دارند. جامعه ما را به‌وجودمی آورد، بنابراین بایدبتوانیم ازطریق‌این زمینهٔ مشترك که درهرلحظه به‌ما امکان می‌دهد که با یکدیگر سخن بگوییم خود را باز شناسیم و درك کنیم. در این صورت، مهم این نیست که ادبیات‌را «ملتزم» بدانیم یا ندانیم: ادبیات لزوماً ملتزم است، زیرا تمامیت انسان امروز مثلا این است‌که اگر کوششهای خود را برای پیشگیری از جنگ متحد نکنندخطر این هست که همه‌در یک‌جنگ‌اتمی نابود شوند. دورنمای‌چنین آینده‌ای البته در خوش‌بینی به پای دورنمایی که آقای لئونوف بـا فصاحت و بلاغت تمام ترسیم کرد نمی‌رسد، اماشاید ازآن جدیتر وحقیقیترباشد. این بدان معنی نیست که نویسنده حتماًبایدازجنگ اتمی‌سخن بگوید، بلکه بدین معنی است که نویسنده‌ای که نمی‌خواهد مثل موش جـان بدهد اگر به نوشتن شعرهایی در بارهٔ پرندگان اکتفا کند نمی‌توانـد کاملا صادق باشد. باید چیزی از زمانه، به نحوی از انحاء، در اثر او منعکس‌شود.

این بود چند نکته از نکته‌هایی که احساس‌می‌کردم دربارهٔ آنها اگر به‌اتفاق نظر نرسیم ــ و این خواستنی هم نیست، زیرا اختلاف و مبارزه همیشه باید باشد ــ باری می‌توانیم بحث را بـه صورت مفیدی ادامه دهیم. حسنی که من در این‌مجمـع دیدم قدم اولی‌بود که‌برداشته شد. این پیش درآمدی است بر بحثهای حقیقی آینده.

ادبیات چه می‌تواند بکند؟

ژرژ سمپرن

Jorge Semprun

ادبیات و نیروهای حاکم بر جامعه

ادبیات چه می‌تواند بکند؟

به مجردی که این پرسش برزبان می آید، گویی بیدرنگ پاسخی را می‌شنوم که از صداهایی زمزمه گرولرزان، درفضای نیمه گرم محافل ادبی، برمی آید، صداهایی محکم و مقتدر و غالباً از جانب کسانی که خود را صاحب صلاحیت می‌دانند، یعنی به پشتوانهٔ اثری معتبر و پر-قدرت سخن می گویند. پاسخ دیگری هم شنیده می‌شود که این بحث را هنوز آغاز نشده پایان می‌دهد: ادبیات هیچ نمی‌تواند بکند.

سهل است، حتی می گویند کـه کار و وظیفه و معنای ادبیات ریشه در جایی ندارد وبنابراین‌تأثیری، از هیچ‌نوع، درجامعه و تاریخ نمی کند.

یك روزـ ایـن را اوتوشنکو[1] نقل کرده استـ کارگری بـه پاسترناك[2] گفت: «ما را به سوی حقیقت ببر.» و پاسترناك جواب داد: «چه تصور باطلی! هرگز قصدمن این نبوده است که کسی‌را به جایی ببرم. شاعر مانند درختی است کـه برگهایش در باد زمزمه می کنند،

۱ـ **Evtouchenko**، شاعر معاصر شوروی واز پروردگان نسل «معترض» (متولد ۱۹۳۳).

۲ـ **Pasternak**، شاعر وداستان‌نویس ومحقق معروف شوروی، صاحب‌رمان «دکتر ژیواگو» وبرندهٔ جایزهٔ نوبل (۱۸۹۰-۱۹۶۰).

ولی توانایی راه بردن هیچ کس راندارد...»

همه کس از این خوی شاعران خبر دارد که خود را بـه جای رستنیها مـی‌گذارند و درخت و شاخه و جلبك می‌انگارند. امـا نباید فراموش کرد که ازمیان‌همهٔفعالیتهای ادبی،شعر دگر گونیهای‌اجتماعی را زودتر درمی‌یابد و حتی گاهی پیشاپیش‌آنها گام برمی‌دارد.

در این موردخاص، پاسترناك یاتواضع بی‌حد یاتکبر بی‌اندازه کرده است و به هر حال به نیروهای واقعی‌خود آگاهی نداشته‌است. زیراقصد او همیشه‌دست کم‌این بوده است که مردم‌را به‌سوی‌خودشان راهنمایی کند. و قدرت شعر او،«قدرت ادبی» او از این لحاظ بسیار بوده است، شاید به صرف اینکه نخواسته است بـا «قدرت سیاسی» ـ یا بهتر بگوییم باآن شکل‌خاص قدرت سیاسی که استالینیسم باشد‌ـ کنار بیاید...

حال ببینیم آلن‌روب گری‌یه چه می گوید...

اما پیش از آنکه به سخن او برسیم می‌خواهم‌نکته‌ای راروشن کنم. انتقاد من در اینجا صرفاً متوجه نظریه‌های ادبی اوست. «رمان نو» این ویژ گی را دارد که در عین حال هم نهضت ادبی است و هم نظریهٔ کم وبیش پرداخت شدهٔ این نهضت. «رمان نـو» وجود دارد، حرکت می کند، گسترش می‌یابد و این باعث خوشوقتی همهٔ ماست.

شاید همین جا باید به نکته‌ای اشاره کرد تا هرگونه‌سوءتفاهم احتمالی از میان برداشته شود: از لحاظ نقد مارکسیستی هـر پژوهشی پیشاپیش معتبر است. آزادی پـژوهش، حتی در راههایی کـه ظاهراً به بن‌بست می‌انجامد، یکی از شروط زنـدگی فرهنگی راستین است که به صورت جزئی از کل جامعه و با دیگر فعالیتهای اجتماعی پیش

می‌رود و گسترش می‌یابد (و این به خصوص در حکومتهای سوسیالیستی شرقی که بنا به دلایل خاص تاریخی، و بنابراین موقتی، بر نظام تك‌حزبی متکی است ضرورت تـام دارد). از سوی دیگر، پژوهش فقط در زمینهٔ شکلهای بیرونی می‌توانـد صورت بگیرد. محتوای درونی موضوع پژوهش نیست، زیرا ایـن محتوا پیشاپیش داده شده است، خواه به وسیلهٔ جهان و خواه به وسیلهٔ تصورات شخصی و وسوسه‌های ذهنی ما دربارهٔ جهان.

حال سخن آلن‌روب گری‌یه را بشنویم. در مقاله‌ای بـه تاریخ ۱۹۵۷ می‌نویسد:

«اما از نظر هنرمند، علیرغم محکمترین معتقدات سیاسی‌اش و حتی علیرغم حسن نیت و اراده‌اش برای مبارزه، هنر نمی‌تواند وسیله‌ای در خدمت هدفی بیرون از آن قرار گیرد حتی اگر این هدف شایسته‌ترین و والاترین هدفها باشد. هنرمند هیچ چیز را بالاتر از کارش قرار نمی‌دهد و دیر یا زود درمی‌یابد که نمی‌تواند بیافریند مگر برای هیچ...»

در سخن او دو مفهوم اساسی هست که ظاهراً یکی از دیگری منتج می‌شود، اما در واقع یکدیگر را نفی می‌کنند و استدلال را مخدوش می‌سازند. نخست این مفهوم کـه هنر نمی‌تواند سودجو باشد، یعنی هنر وسیله نیست. این مفهوم کاملا درست است و به یکی از مایه‌های اصلی اندیشهٔ مارکس می‌رسد که می‌گفت: «نویسنده هرگز کارهای خود را وسیله نمی‌شمارد. آنها به خودی خود هدف‌اند، و چه بـرای او و چه برای دیگران آن قدر از وسیله به دورند که نویسنده هر گاه لازم باشد زندگی خود را فدای زندگی آنها می‌کند...»

اما به گمان من آلن‌روب گری‌یه از این اندیشهٔ درست نتیجه‌ای

نادرست می گیرد مشعر بر اینکه هنرمند نمی‌تواند بیافریند مگر برای هیچ. وانگهی این نتیجه‌ای کاملا نظری است که آثار خود او عملا آن را نفی می کند. آلن روب گری‌یه از استنباطی که منحصراً ناظر به سودمندی اثر هنری باشد انتقاد می کند و در ضمن انتقاد خود به گمان من همهٔ فواصل دیالکتیکی‌رازیر پا می گذاردو ناگهان به‌موضع نامطمئن اما آرام بخش«بیهودگی» و «بیموجبی» هنر عقب می‌نشیند. و آن جدایی میان‌انسان و شهروند،میان خصوصی‌ومشترك، میان فردی و جمعی را که یکی از سرچشمه‌های اصلی باخودبیگانگی است می‌پذیرد و سپس آن را موجه می کند وهویتی نظری به آن‌می‌بخشد.

در نظر مارکسیسم، انتقاد از بینشی که مبتنی بر سودمندی‌اثر هنری‌باشد ـ واین انتقادبجاولازم‌است،خاصه درداخل خودمارکسیسم ـ به «هیچ» یا «بیهودگی» نمی‌انجامد، بلکه دردیدگاه کاملا متفاوتی قرار می گیرد.

در واقع، اگر درنوشته‌های نظری آلن‌روب گری‌یه مسائل‌فنی و تخصصی ادبیات،از قبیل پژوهش و روش یا صورت و محتوا، را کنار بگذاریم پیداست که توجه اساسی وی‌معطوف‌به دو مفهوم‌است که آنها را «کهنه» و «منسوخ» می‌شمارد (و البته کمی هم آنها را با هم خلط می کند): یکی«التزام» و دیگری«رئالیسم سوسیالیستی».

التزام دارای مفهوم روشنی است که دربارهٔ آن به طور مبهم از هر دری‌سخن گفته‌اند.

التزام در مرحلهٔ نخست بیان وضعیتی موجود و بدیهی است: *اینکه‌روشنفکر هرچقدرهم که‌درپژوهشهای‌خودصورت‌پرداز(فرمالیست)* باشد هرگز از جهان جدانیست. درمرحلهٔ دوم، التزام مربوط به نوعی

خودآگاهی است (و این خودآگاهی را تا اندازه‌ای خودش برمی‌انگیزد) و آن وضعیت موجود بر اثراین خودآگاهی ازحالت انفعالی و پذیرا درمی‌آید و سرچشمهٔ فعالیتی خلاق می‌شود. نویسنده باالتزام خود از زیر تسلطجهانبیرون‌می‌آیدوبرجهان مسلط می‌شود. درمرحلهٔ سوم، التزام مربوط به مجموعه مسائلی می‌شود که خصوصاً متعلق به قشر اجتماعی روشنفکران است و بنابراین مفهومی نیست که بتوان آن را در موقعیت یا مقتضیات زندگی هرقشر یاطبقهٔاجتماعی دیگری به‌طور یکسان به‌کار برد.

کارگر ممکن است در موقعیت اجتماعی‌خود فرورود، گرفتار چرخ و دندهٔ با خود بیگانگی شود. همچنین ممکن است به موقعیت طبقهٔ خودآگاهی یابد و در نتیجه به طرح تحول اجتماعی بپیوندد و متشکل و مبارز شود. اما التزام مبارزهٔ او درفعالیت خلاقش، یعنی در کار تولیدی‌اش، آشکار نمی‌شود. زیرا کار تولیدی او روز به روز به حفظ و توسعهٔ جامعه‌ای که می‌خواهد آن را از میان بردارد یاتغییر دهد کمک می‌کند. مبارزهٔاودر جای دیگر،یعنی درفعالیتهای‌سندیکایی یا سیاسی، آشکار می‌شود. و حال آنکه التزام نویسنده آناً و بدون واسطه در کار خلاقش‌منعکس‌می‌شود. زیرانویسنده به‌صرف نوشتن، با عمل‌نوشتن‌ملتزم‌می‌شود. نویسنده‌تنهاعلت وجودی‌خود را که همان نوشتن است، یعنی رویهمرفته هستی خود را، وارد میدان می‌کند...

سخن آخر آنکه مفهوم التزام‌مقتضیاتی را دربرمی‌گیرد و آشکار می‌سازد که عملا وابسته به زمان و مکان خاصی است، زیرا با دورهٔ تاریخی معینی تطبیق می‌کند. در اجتماعات دیگر واوضاع و احوال دیگر، هستهٔ عقلانی و عامی که این مفهوم به خودی خود در بر دارد

شیوه‌های دیگری برای بروز وظهور خود یافته است و خواهد یافت.

اما در مورد «رئالیسم سوسیالیستی»...

حال که سخن بــه اینجا رسید، باید اندکی از اصل موضوع منحرف شوم تا مسائل را از بن مطرح کنم.

کسی کــه مانند من قصد دارد بــه تجزیــه و تحلیل تواناییهای ادبیات از دیدفلسفهٔ معینی بپردازد باید از اینجاآغاز کندکه مارکسیسم فقط نظریـه یا انتقاد یا روش نیست، بلکه شکل خاصی از جامعه، نوع معینی از قدرت سیاسی نیز هست. اینها واقعیتهایی تاریخی‌اندکه هیچ کس نمی‌تواندآنها را نادیده بگیرد. یعنی نمی‌توان از تــواناییهای ادبیات در خلوص‌نیت مــارکسیستی محض سخن گفــت، زیرا بار وحشتناك آنچه به نام مــارکسیسم عملا به‌وجود آمده است بــرآن سنگینی می‌کند و ناچار باید نخست مسئلهٔ روابط ادبیات رابا حکومت سوسیالیستی بررسی کنیم.

با این همه، بیان یك تبصرهٔ مقدماتی درزمینهٔشناخت روش لازم است.

به‌نظر من شایسته‌ترین رفتار ما نسبت به‌آن دوران گذشتهٔ جنبش کارگری که‌برای درست فهماندن مطلب‌ـدر عین‌ساده کردن آن‌ـنامش را استالینیسم می‌گذاریم چه باید باشد؟

یکی از پایه‌های اساسی این رفتار را آگاهی به مسئولیت خود ما تشکیل می‌دهد که‌می‌توانیم آن رامسئولیت مشترك هــم بنامیم. در اینجا نـادانی، خواه واقعی باشد و خواه ظاهری، به‌کــاری نمی‌آید، هیچ‌کس و هیچ چیز را تبرئه نمی‌کند، زیرا همیشه امــکان دانستن یا دست‌کم امکان شك‌کردن هست. مــا در بارهٔ کوره‌های آدم‌سوزی و

کشتارهای‌جمعی و جنگهای استعماری آن قدر نیت‌پاك و وجدان‌آرام را رسوا کرده‌ایم که دیگر نمی‌توانیم از این عذرهای فریبنده به نفع خود استفاده کنیم.

حتی اگرواقعاً هم بی‌اطلاع بوده‌باشیم‌باز هم در این مسئولیت شریکیم، زیرا این گذشته گذشتهٔ ماست و دیگر کسی نمی‌تواند‌آن را تغییر دهد. ما نمی‌توانیم از زیر بار گذشته شانه خالی کنیم. البته می‌توانیم‌آن رانفی کنیم، یعنی‌آن را عمیقاً بفهمیم تاآثاربازماندهٔ‌آن را از میان برداریم وآینده‌ای راکه بکلی باآن متفاوت باشد بنیادنهیم.

بنابراین ما بـه وجدانی فعال، و نه وجدانی گناهکار، وجدانی آگاه به‌این‌مسئولیت نیازمندیم. مامسئول‌این گذشته‌ایم، زیرامسئولیت آینده را در مقیاس‌جهانی می‌پذیریم.

اتفاقاً مطالعهٔ رمان معروف یك روز از زندگی ایوان دنیسوویچ[۱] نیز همین‌احساسات رابرمی‌انگیزد. سولژنیتسین نخست بیگناهی وخلوص نیتی‌راکه مادر آن‌خوش‌نشسته‌ایم درهم‌می‌کوبد. از اردو گاههای نازی برمی‌گشتیم، ماآدمهای خوب‌بودیم وآدمهای‌بد را به سزای اعمالشان رسانده بودیم، حق وعدالت ما را همراهی می کردند. و حال‌آنکه، در همان‌لحظه، گروهی‌ازرفقای‌ما(که شایدآنها را می‌شناختیم‌وشاید پانزده گرم جیرهٔ روزانهٔ نان سیاهمان را با آنها قسمت کرده بودیم) رهسپار اردوگاه دیگـری در انتهای شمالی سیبری بودند تا درآنجا «مـدینهٔ سوسیالیستی» مسخره‌ای‌رابسازند که شبح غیر مسکون پیکره‌های فلزی و سیمانی آن در زیربرفها گسترده بود.

پس ازاین شرح و تفصیل، دیگر برای کسی که می کوشد تا در

۱ ـ یکی ازنخستین‌آثارسولژنیتسین، درزمانی که هنوزمغضوب ومطرود نشده بود.

میان جهان‌بینی مارکسیستی زندگی کند، و واقعاً زندگی کند، بیگناهی امکان ندارد. آگاهی به‌مسئولیتها فقط مربوط به گذشته نیست، بلکه حال و آینده را نیز دربرمی گیرد. ما در مقابل این ندای سولژنیتسین ـ و من آن را فقط برای‌مثال ذکر کردم، والا این ندایی منفرد نیست بلکه ندایی متعدد و حتی بیشمار است ـ در مقابل این‌ندا که به ما می گوید بیان حقیقت همیشه کاری انقلابی است مسئولیم. و نیز برماست که دیگر نگذاریم این‌صدا خاموش‌شود و اگر آن را خاموش کنند برماست که ندا دردهیم.

برگردیم به «رئالیسم‌سوسیالیستی»، نه‌از آنِ سولژنیتسین بلکه از آنِ ژدانف. ای دوستان، باید آثار ژدانف را دوباره بخوانیم. باید آنها را دوباره‌بخوانیم تا وسعت فاصله‌ای را که میان‌ما افتاده‌است، فاصله‌ای که مارکسیسم را از مارکسیسم، یعنی حقیقت انتقادی‌اش را از تبلور دیوانسالاری‌اش جدا کرده است، بسنجیم.

درطی مدت بیست‌سال، یعنی پس از نخستین کنگرهٔ نویسندگان شوروی در ماه اوت ۱۹۳۴ـ که پایان دورهٔ پژوهش و مباحثهٔ فرهنگی در شوروی بود ـ نوعی رابطهٔ خاص میان حکومت و ادبیات شوروی به‌وجود آمد. البته در اینجا نمی‌توان آن را به‌تفصیل بررسی کرد، اما خطوط اصلی آن را می‌توان به‌دست داد.

نخست یک روش رهبری اداری فرهنگ، با صدور فرمانها و قطعنامه‌هاست. به قول خود ژدانف می‌بایست «به صف بندی جبههٔ ایدئولوژیکی درهمهٔ بخشهای دیگر کارپرداخت». ضمناً به‌این نکته‌هم توجه کنید که‌چگونه‌اصطلاحات‌نظامی به‌زبان‌سرایت کرده‌است: «جبههٔ ایدئولوژیکی» و «جبههٔ‌علم»، «جبههٔ‌موسیقی» و «جبههٔ سینما» ، «جوخهٔ نویسندگان»، «خط اول» و «خط دوم» جبهه، این همه حاکی از نظامی

شدن روش رهبری فرهنگی است.

در نتیجه تعدادی قواعد ثابت و متحجر وضع شد که محتوای «رئالیسم سوسیالیستی» رایك بار برای همیشه تعریف می کرد. کمترین انحراف از این قواعد را بازماندهٔ گذشتهٔ بورژوایی یا بازتاب نفوذ بورژوازی خارجی می‌شمردند. این رفتار در زمینهٔ ادبیات منجر شد به توقف هر گونه پژوهش ــ که فوراً آن را به‌صورت پرستی (فرمالیسم) منسوب می کردند ــ وهرنوع مبادلهٔ دیالکتیکی بادنیای خارج. فرهنگ سوسیالیستی در چهارچوب تنگ هنرملی محصور شد که آن‌هم منحصراً از سنت دموکراتیك بورژوایی روسی که شدیداً به ناتورالیسم و پوپولیسم[1] آغشته بود سرچشمه می گرفت، زیرا شکلهای زندگی و اندیشهٔ دهقانی در روسیهٔ پیش از انقلاب برآن تسلط داشت.

نتیجهٔ آن قطع هر گونه بحث و مفاوضهٔ فرهنگی، هر گونه امکان ایراد و اعتراض، هر گونه جدل و مبارزهٔ عقیدتی بود که در واقع چیزی در نقطهٔ مقابل مارکسیسم است. و درنقطهٔ مقابل ادبیات. زیرا ادبیات برای زیستن به همهٔ اینها نیاز دارد.

و ما نمی‌توانیم دل خوش کنیم که اینها استثناء و عارضه‌ای بوده‌اند ناشی از مقتضیات خاص توسعهٔ جامعهٔ شوروی. ریشه‌های آن بسیار عمیقترند. مثلا گزارش لین موهان[2] را که یکی از متصدیان فرهنگی خلق چین است درنظربگیرید. این گزارش متعلق به‌سال ۱۹۶۱

---

۱ ـ **Populisme**، مکتبی ادبی درثلث اول این‌قرن که اشخاص داستانهای خود را از میان مردم خرده‌پا و متوسط‌الحال برمی‌گزید و بدین وسیله با ایجاد نوعی ادبیات عامه پسند می‌خواست در برابر ادبیات روشنفکری و ادبیات مجلسی واکنشی نشان دهد.

2- **Lin Mo-han**

و عنوانش این است: «پرچم اندیشهٔ مائوتسه تونگ‌را بر فراز ادبیات و هنرها را بالاتر ببریم.» در اینجا همان عبارات قالبی، به استناد همان نقل قولها، همان‌استنباط از فرهنگ و وظیفهٔ حزب، همان تکفیرها بر ضد انحطاط ادبی و صورت پرستی (فرمالیسم) و تجدید نظر طلبی به چشم می‌خورد. و نیز همان‌نتیجه گیری آمرانه: «مسئلهٔ کنونی این‌است که بدانیم‌چگونه نویسندگان‌و هنرمندان بایدادبیات وهنرسوسیالیستی را بر طبق‌راهنماییهای رفیق مائوتسه تونگ بسازند و به‌عمل آورند».

به راستی کافی است که در این گزارش‌فقط یك اسم راعوض کنیم...

اکنون وقت آن رسیده است تا اندیشه‌ای را که سالها حاکم بوده است مورد شك و تجدیدنظر قرار دهیم. این‌اندیشه‌را لین‌موهان در همان گزارش به زبانی رسا چنین‌شرح می‌دهد: «ادبیات‌و هنرچون جزئی از کل هدف انقلابی است طبعاً باید مدیریت ونظارت حزب‌را بپذیرد.»

گرامشی[1] در یکی از نوشته‌های خود در زندان‌جواب او را از پیش داده است:

«فرد سیاسی هنر زمان خود را زیر فشار قرار می‌دهد تا جهان فرهنگی خاصی را بیان کند. اما این فعالیتی سیاسی است و نه انتقادی هنری. اگر آن جهان فرهنگی حقیقتی زنده و ضروری‌باشد پیشرفتش ناگزیر است وهنرمندان‌خاص خود را خواهدیافت. اما اگر، باوجود همهٔ فشارها، آن خصوصیت‌ناگزیر پدیدار نشود و عمل‌نکند این بدان

---

۱ ـ Gramsci، محقق وفیلسوف بزرگ ایتالیایی وازمخالفان حکومت فاشیسم که درزندان موسولینی جان سپرد (۱۸۹۱-۱۹۳۷).

معنی است که آن جهان فرهنگی تصنعی و کاذب و ساختهٔ اشخاص بیمایه‌بر روی کاغذ بوده است...»

اگر من از گرامشی نقل قول می‌کنم برای این است که در نوشته‌های او محکمترین و شایسته‌ترین راهنماییها را برای آن شك و تجدید نظر مورد بحث و تجزیه و تحلیل هنرمی‌توان یافت. دیگر هنر جزئی از روبنای ایدئولوژیکی و ابزاری سودمند نیست، یعنی همان مفاهیمی که از سنت دیگری به ما رسیده است، سنتی بد فرجام، سنت پلخانوف.

اکنون بر گردیم به ادبیات و تواناییهای آن که موضوع اصلی بحث ماست. این انحراف از موضوع بیهوده نبود، زیرا نشان داد که فلسفهٔ زمان ما چنان وضعی ندارد که اینهمه موجب خشم آلن روب‌-گری‌یه شده است. این فلسفه با همان جنبشی که آن را از ساختهای جزمی‌اش فراتر می‌برد باید راههای راستین پرداختن به ادبیات و هنر را بیابد، و این کار را نه در آسمان انتزاع نظری بلکه در همین‌زمان و همین مکان، در اجتماعات غربی نیمهٔ دوم قرن بیستم انجام دهد.

زیرا توانایی ادبیات بی‌اندازه است، اما چندین جنبهٔ متفاوت دارد. می‌تواند چشمها را هم ببندد و هم بگشاید، جهان را هم آشکار سازد و هم در مفاهیم قالبی بپوشاند. از سوی دیگر، توانایی ادبیات امری آنی نیست، زیرا درگیری مستقیم با حوادث ندارد: همیشه در پشت‌سر یا درپیشاپیش مسائل سیاسی‌است. چنین‌است‌توانایی ادبیات و با صدور هیچ فرمانی نمی‌توان ذات آن را تغییر داد.

وانگهی به نظر من این سؤال دربارهٔ توانایی ادبیات بایدتابع سؤال اساسیتر دیگری باشد: آیا در جوامع ما که به «نو سرمایه‌داری»

معروف‌اندتاچنددههٔ دیگراصلا ادبیاتی‌وجودخواهد داشت؟پژوهشهای جامعه‌شناسی ظاهراً بروز یك گرایش تازه را ثابت‌می‌کند که‌براساس آن وسائل ارتباط سمعی-بصری برای مصارف عقیدتی جای کتاب را خواهندگرفت - یا دست کم جای آن را تغییر خواهند داد. گفتم مصارف عقیدتی و نه مصارف فرهنگی، زیرا فرهنگ فعالیت است و نه مصرف (یا پذیرش انفعالی) افکار از پیش ساخته وتصاویرانتخاب شده به وسیلهٔ ابزارهایی که روز به روز نظارت دولت بر آنها بیشتر می‌شود. در مورد کتاب باید این را هم گفت که نسبت کتابهایی که مستلزم کوشش فکری و مشارکت فعالانهٔ خواننده است دائماً رو به افزایش می‌رود. و اما بدون خواننده، خواه واقعی و خواه ممکن، ادبیاتی وجود ندارد. و بدین گونه از نخستین قدم دوباره به‌سیاست برخورد می‌کنیم، زیرا اگر بخواهیم تمدنی از جهان خوانندگان بسازیم باید، بااوضاع واحوال فعلی، جوامع خود را بکلی دگرگون کنیم.

این گرایش که به‌سوی نابودی ادبیات می‌رود - یا لااقل به سوی آنکه کالاهای بازاری‌تدریجاً جای ادبیات را بگیرند - ازیك‌سو نتیجهٔ جریان خود به‌خود توسعهٔ صنایع است، ولی از سوی دیگر حاصل‌نوعی عمل دانسته وعمدی‌نیزهست.بدین معنی که بورژوازی- من این لفظ را برای سهولت بیان به‌کار می‌برم ولی نه به‌آن معنای ثابت ومتحجری که گویی این طبقه درهمهٔ اقدامات تاریخی خود تا دم آخر یکپارچه و یکرنگ و همگن است - بورژوازی همواره در عمق وجود خود نسبت به‌ادبیات و نویسندگان‌بدبین و بدگمان است. اما بورژوازی کارکشته شده است. اکنون ازظرفیت مقاومت وجذب

جامعه‌ای که برآن‌تسلط دارد و مُهر خود را برآن زده است به‌خوبی آگاه است. فهمیده است که باید قدرت اصلی ادبیات را که قدرت اعتراض وقدرت حقیقت گویی است خنثی کند و این کار را نه در یك یا چند جامعه بلکه در همهٔ جوامع انجام دهد. برای همین است که به‌وسیلهٔ دستگاه دولتی از «فرهنگ توده‌ای» که درحقیقت نفی فرهنگ است پشتیبانی دربست می کند (دست کم با سازمان‌دادن اوقات‌فراغت به‌نحوی که تا سرحد امکان موجب با خودبیگانگی شود). و نیز رفتار تازه‌اش با نویسندگان و اراده‌اش به‌جذب کردن و تحلیل‌بردن آنها از همین‌جا سرچشمه می گیرد. اکنون همهٔ وسایل را برای خود مباح‌می‌داند تا کاری کند که نویسندگان مورد احترام جامعه قرار گیرند ودر نتیجه با دل‌وجان در کارهای مدینه‌ای که بورژوازی ساخته است‌سهیم شوند (البته با حفظ این آزادی که عقاید مخالفی‌هم برای خود داشته باشند). همهٔ وسائل و ازجمله جایزهٔ نوبل را...

درحقیقت می‌توان گفت که ادبیات قدرت سابق خود را برای ایجاد رسوایی از دست داده است. همهٔ عصیانهای ادبی و فردی، بـه فاصلهٔ چندماه یاچند سال، باپذیرش رسمی بی‌اثرمی‌شوند. بورژوازی کارکشته شده است. اما یك‌چیز هست، فقط یك‌چیز، که تحملش را ندارد: اینکه قدرت را از دستش بگیرند. ایـن تنها رسوایی مـؤثری است که از زیر آن نمی‌تواند کمر راست کند.

بسیارخوب، دوستان، کاری کنیم که این رسوایی به‌پا شود.

ژان ریکاردو

Jean Ricardou

دو نوع ادبیات

ادبیات چه می‌تواند بکند؟ این‌سؤال خوبی است وشایدسؤال بسیار خوبی. امـا بهترین سؤال نیست. با این‌همه اگـر سؤال خوبی است به گمان مـن از آن‌روست که برمفهوم «ادبیات» علامت استفهام مـی گذارد. وشاید همهٔ جمله‌هایی کـه «استفهام» و «ادبیات» را یکجا گرد می‌آورند سؤالهای بسیار خوبی باشند. امـا همهٔ این سؤالها به نظر من متضمن سؤال دیگری هستند که شایسته‌تر و بهتر است،اصلیتر واساسیتر است‌وپیش از اینها باید مطرح شود و آن این است:«ادبیات چیست؟»

پس به گمان من سؤال «ادبیات چه مـی‌تواند بکند؟» جمله‌ای مبهم است. زیرا طرح این سؤال دوم مسبوق بـراین فرض است کـه به‌سؤال اول پاسخ داده‌ایم، مسبوق براین فرض است کـه دیگر هیچ اشکال وابهامی درمورد «ماهیت» ادبیات برای ما باقی نمانده است‌و اینك‌وقت آن رسیده‌است که ازتوانایی‌و کارآیی‌ادبیات سخن‌بگوییم. یعنی، به‌عبارت دیگـر، مسئله‌ای را کـه حتماً باید حل کنیم حل شده بینگاریم وبدین گونه دست به‌چشم‌بندی ماهرانه‌ای بزنیم.

گمان نمی کنم که قصد کارگردانان این مجمع حاشا که چنین بوده باشد واگر این فرض را عنوان می کنم برای این است که آن‌را

بیدرنگ رد کنم و مسئله را با همهٔ وسعت حقیقی‌اش درنظر بگیرم:
ـ ادبیات چیست؟
ـ ادبیات چه می‌تواند بکند؟
ـ ادبیات در دنیایی که گرسنه است چه می‌تواند بکند؟

ادبیات چیست؟

جای تعجب نیست که جواب به این سؤال در خود ادبیات باشد: نوشتن و خواندن. اما شایسته است که بر مسئله‌ای کـه بدین ترتیب مطرح کرده‌ایم از بیرون بنگریم و آن را بـه صورت انتزاعی بررسی کنیم.

این همان مسئله‌ای است که ژان‌پل‌سارتر در کتاب معروف خود ادبیات‌چیست؟ مطرح کـرده است. من نام سارتر را بر زبان آوردم و می‌خواهم که در ضمن‌سخن بارها ازاو یاد کنم. بدین سبب، چون در حضور خوداو سؤالهایی در مورد ادبیات پیش می کشم نمی‌توانم از ابراز مخالفت با او خودداری کنم. این اختلاف نظر را با احترام بسیار بر خود او عرضه می‌دارم و البته بـا توضیحات و تصریحات ممکن.

رلان‌بارت[1]ـ که درشمار منتقدان و صاحبنظرانی است که اگر

---

۱ ـ Roland Barthes، یکی ازبزرگترین سخن‌سنجان و منتقدان و زبان‌شناسان معاصر فرانسوی، وابسته به‌مکتب «استروکتورالیسم» واز پایه‌گذاران «نقد نو» (متولد ۱۹۱۵) که‌درسهایش در«مدرسهٔ مطالعات عالی» سوربن، همچنانکه کتابهایش درنویسندگان ومحققان نسل جوان تأثیر بسزا داشته است.

بخواهیم ازجریانهای امروز ادبیات آگاه باشیم نباید از کارهایش غافل شویم ـ در یکی از مقالات آخرین کتابش می گوید که در زمینهٔ زبان می‌توان دو نوع شیوه اختیار کرد:

یك شیوه آن است که زبان را «وسیله» بشماریم. از این نظر، زبان برای بیان و انتقال گواهی یا توضیح یا تعلیم به کار می‌رود. بنابراین، اصل کار در همان پیامی است که صادر می‌شود. پس اصل کار چیزی بیرون از زبان است و زبان فقط تکیه گاه انتقال است.

رلان بارت، به سبب ایهام لفظ، مردد است که این گروه از نویسندگان را ـ یعنی کسانی را که چنین شیوه‌ای در برابر زبان اتخاذ کرده‌اند ـ «نویسنده» یا «روشنفکر» بنامد و پیشنهاد می کند که آنها را «نویسا» از مصدر «نوشتن» بخوانیم. اما شخص من به سبب آنکه زبان در این مورد به عنوان وسیلهٔ محض برای انتقال خبر به کار رفته است پیشنهاد می کنم که آنها را «گزارشگر» و محصول کارشان را «خبر» یا «گزارش» بنامیم.

شیوهٔ دیگر شیوهٔ کسانی است که به هیچ‌روی زبان را بارکشی برای انتقال گواهی یا توضیح یا تعلیم نمی‌شمارند و بر آن به چشم وسیله نمی‌نگرند، بلکه آن را به عنوان نوعی «مصالح» می‌پذیرند و در این مصالح با دقت و حوصله‌ای بی‌حد و حصر کار می کنند. در نظر ایشان، اصل کار بیرون از زبان نیست، اصل کار خود زبان است. نوشتن برای آنان در حکم اراده به انتقال فلان خبر از پیش آماده نیست، بلکه همان طرح بهره‌برداری از زبان به عنوان فضای خاص نگارش است.

به تبع رلان بارت پیشنهاد می کنم که این گروه را «نویسنده» و

آثارشان را «ادبیات» بنامیم.

ازاین قرار، من اینجا رو بهمرفته در وضع ناخوشایندی قراردارم، نه از آن رو که باید اختلاف نظرم را با یکی از برجسته‌ترین شخصیتهای امروز علناً مطرح کنم، بیشتر از آن رو که پس از بیان این مدعا که اصل کار در خود زبان قراردارد اکنون همان زبان را به عنوان وسیلهٔ انتقال این خبر به کار می‌برم. به عبارت دیگر، از این رو که من از زبان «استفاده» می کنم تا بگویم که نویسنده از آن «استفاده» نمی کند. شاید به سبب آنکه بسیاری از خوانندگان زبان نویسنده را در حکم چیزی می‌دانند که آن نیست، نویسنده گاهی ناچارمی‌شود که اززبان دیگری استفاده کند تا زبان خودش را به همان گونه که هست از بیرون نشان دهد، یعنی ناچار می‌شود که از ادبیات بیرون برود تا آن را به کسانی که شاید باطناً ازدرك ولمسش قاصرند بشناساند.

اما غرض من این‌است که ازبروز اشتباهی‌مانع شوم. اگر، پیش از شروع مطلب، پاره‌ای از کلمات و اصطلاحات‌را توضیح دادم‌برای این بود که پس از شنیدن بسیاری از سخنرانیهای این مجمع پی‌بردم که غالباً از مطالب مشابه با الفاظ مختلف سخن‌می‌رود و یا از مطالب مختلف با الفاظ مشابه.

مثلا ژان پل‌سارتر در کتاب «ادبیات‌چیست؟» میان شعر و نثر قائل به تمایزمی‌شود. نثر(یا ادبیات) زبان را ازدید «سود» محض می‌نگرد. سارتر می گوید: «غرض از نثر ذاتاً سودجویی‌است؛ من نثرنویس‌را این‌طور تعریف می کنم: کسی که از کلمات استفاده می کند.» و در چند صفحهٔ بعدمی گوید: «اگر الفاظ به صورت‌جمله و با قصد ایضاح معانی درکنار هم گرد آیند ناچار تصمیمی ورای‌مکاشفه‌و حتی ورای

زبان در آن مداخله داشته است: تصمیم بر تحویل نتایج به دست‌آمده به دیگران. و ازهمین تصمیم است که باید،در هر مورد، دلیل‌وحجت خواست. وهمان‌عقل سلیمی که عقلا به‌آسانی‌فراموشش‌می‌کنندپیوسته این را حکم می‌کند. مگر نه رسم براین است که از همهٔ جوانانی که عزم نوشتن دارند این سؤال اصولی را بکنند: آیا چیزی برای گفتن دارید؟ که مراد از آن این است: چیزی که به گفتن بیرزد.»

چنین‌است‌تعریف‌نثرازنظرسارتر. واماشعرزبان را ابزاریاوسیله نمی‌شمارد و سارتر خود می‌گوید: «شاعر از کلمه استفاده نمی‌کند.»

پس می‌توان نتیجه گرفت که چیزی‌را که من «ادبیات»می‌نامم سارتر «شعر» می‌نامد و چیزی را که من «قلمرو خبر» یا «گزارش» می‌شمارم سارتر «ادبیات» می‌خواند.

شاید این اشارات و ملاحظات به عنوان ریزه‌کاریهای بیهوده و مناقشات لفظی به حساب آید. اما در حقیقت ما را به اصل مطلب نزدیك می‌کند. سارتر در جای دیگری از همان کتاب ادبیات چیست؟ می‌گوید که در نظر شاعر شکل ظاهری و هیئت کلمه اهمیت دارد. آن‌گاه مثالی می‌آورد:

«فلورانس نام شهر است و نام گل و نام زن. پس می‌تواند در آن واحد هم گلشهر باشد و هم زنشهرو هم گلدختر. و شیء عجیبی که‌بدین‌گونه رخ می‌نماید سیلان‌شط[1] را دارد و گرمای ملایم و سرخ طلا[2] را و در آخر خود را با شرمگینی وآراستگی تسلیم می‌کند[3] و

۱- زیرا که هجای اول کلمهٔ فلورانس، یعنی «فلور» (= گل) به «فلور» (fleuve = شط) شباهت لفظی دارد.

۲- زیرا که هجای میان این‌کلمه، یعنی «اور» (or)، به‌معنای طلاست.

۳- زیراکه هجای‌آخر این‌کلمه، یعنی «رانس» با «دسانس» (décence = عفت ←

بـا فرود آمدن و محوشدن تدریجی و مداوم صوت «س» آخر کـلمه، شکفتگی پرآزرم خود را تا بینهایت ادامه مـی‌دهد. براین مجموع، تأثیر خفی ومکنون زندگی خصوصی شخص نیز افزوده‌می‌شود. مثلا برای‌من فلورانس، علاوه بر اینها، زنی است، یك زن بازیگرامریکایی که در فیلمهای صامت دوران طفولیت من بازی می‌کـرد و من از او هیچ به یاد ندارم جزاینکه بلند بود، مانند دستکشهای بلند سفیدی که در بعضی رقصها به دست می‌کنند، و همیشه کمی خسته بود، و همیشه عفیف و پاکدامن بود، وهمیشه‌شوهردار وهمیشه قدر ناشناخته بود، و من او را دوست می‌داشتم و نام او فلورانس بود.»

سارترسپس نتیجه می‌گیرد: «زیرا کلمه که برای نثرنویس‌وسیله‌ای است تا از خود بـه درآید و خود را به میان جهان بیفکند، برای شاعرآیینه‌ای است که تصویر او را بـه خود او باز می‌گرداند[۱].»

بزرگترین رمان‌نویسان‌این‌قرن، مثل‌مارسل‌پروست، کلودسیمون، آلن روب گری‌یه، رمون روسل، جیمزجویس، بازبان بـه همین شیوه رفتارکرده‌اند. حال‌آیاباید آنها را«شاعر» بنامیم؟ مسلماً چنین تسمیه‌ای وهن‌آور نیست، امـا این نویسندگـان همگی خود را «رمان‌نویس» دانسته‌اند. از این رو مانیز، به احترام‌آثارشان، آنها را رمان‌نویس‌می‌خوانیم و رمانهایشان را «ادبیات» می‌نامیم.

← وآزرم، شرمگینی وآراستگی) هم‌شباهت‌صوری دارد وهم‌با آن قافیه می‌شود.

۱- رجوع شود به‌ترجمهٔ فـارسی ادبیات چیست؟، تهران، انتشارات زمـان، ۱۳۴۸، ص ۲۰-۱۹ وصفحات قبل وبعد.

امروز ادبیات چه می تواند بکند؟

بعید نیست که بعضی از عقلای قوم از سخن من برنجند، اما من هرگز فراموش نمی‌کنم که بعضی از عقلای قوم مدتها ادعا می کردند که زمین ساکن است و خورشید به گرد آن می‌چرخد.

حال که برای آفرینندهٔ ادبیات، یعنی نویسنده، اصل کار در خود زبان‌است و حال که مضمون کتاب از لحاظی همان «ساختمان» آن‌است، پس هیچ مضمون از پیش بوده‌ای نیست و هیچ مضمونی بر مضمون دیگر برتری ندارد: مرگ یك انسان‌یا ده هزار انسان بیش از حرکت پاره ابری درآسمان در خور اهمیت نیست.

این اظهارنظر رلان‌بارت را باید با همین‌دید ملاحظه کرد: «برای نویسنده، نوشتن فعل لازم است.» یعنی نویسنده چیزی را نمی‌نویسد، بلکه‌فقط می‌نویسد، وتمام. شاید مقصودموریس بلانشو[1] نیزهمین باشد که‌اظهارمی‌دارد: نویسنده باید در عمق وجودش این نکته را حس کند که چیزی «برای گفتن» ندارد.

گمان می کنم که در این جمع مقصود مرا چنانکه باید درك نمی کنند. مثلا اگر تصور رود که من‌می‌خواهم نظریه‌ای در زمینهٔ‌هنر برای هنر صادر کنم برخطامی‌روند. در پایان کلام‌به این‌مطلب‌اشاره‌ای خواهم کرد. دو نظریه است که به عقیدهٔ‌من پذیرفتنی نیست: هنربرای هنر و هنر برای انسان.

اما اگر نویسنده‌پیش از نوشتن کتابش چیزی برای گفتن‌ندارد این سخن بدان معنی نیست که کتاب هم چیزی نمی گوید. واضحتر

1- Maurice Blanchot

بگویم: سازمان زبان‌ظاهراً بر سازمان فیزیکی جهان منطبق نیست، یا اگربخواهم مطلب را بی‌اندازه‌ساده کنم‌می‌گویم که «شیء طبیعی» و «شیءمکتوب» دارای‌ساختمانی‌مشابه نیستند: آن ترکیبی‌است‌بیواسطه و آنی و این ترکیبی است با واسطه و آتی (اگر لازم شود توضیح بیشتری خواهم داد).

پس جز از طریق‌نوشتن، جز از طریق کوشش برای ساختن زبان بر طبق یك کارکرد کامل، چگونه می‌توان سازمان زبان را کاوش و کشف کرد؟ اما این عمل نوشتن جهان تازه‌ای برمی‌انگیزد که سازمانش همان سازمان زبان‌است. واین جهان خیالی، که ازطریق نوشتن بدست آمده است، سازمان خود را در برابر سازمان جهان می‌نهد و آن را مورد سؤال ومؤاخذه قرارمی‌دهد. ادبیات‌چیزی‌است که به جهان‌می‌گوید: «آیا تو همانی که می‌نمایی؟» یا به عبارت‌دیگر، چنانکه گفته‌اند، جهان را بهتر به ما می‌نماید و آن‌را آشکار می‌سازد.

ادبیات چیزی است که جهان را به محك زبان می‌زند و آن را مورد سؤال قرار می‌دهد. بدین جهت، به‌نظر من، اگرنویسنده اززبان غافل باشد، یعنی اگر آن را ابزار بشمارد یا بکوشد که آن را ویران کند، به هیچ روی نمی‌تواند جهان را مورد سؤال قرار دهد، بلکه به عکس خود را از سؤال محروم کرده است.

مثالی می‌آورم. ژان‌پل‌سارتر در طی مصاحبه‌ای با روزنامهٔ لوموند مدعی می‌شود که‌می‌توان‌آثار کافکا را در کشور گینه خواند ولی آثار روب‌گری‌یه را نمی‌توان. از روب‌گری‌یه می‌گذرم، زیرا به عقیدهٔ من آثار این نویسندهٔ بزرگ معاصر چنانکه باید خوانده نشده است. اما در مورد کافکا لااقل باید بگویم که‌هیچ کس به‌اندازهٔ

او نخواسته است که منحصراً نویسنده باشد، چنانکه از فحوای این نامهٔ او که اخیراً کشف شده است برمی‌آید: «شغل کارمندی برای من تحمل ناپذیر است، زیرا مرا از رسیدن به بزرگترین آرزو و هدف زندگی‌ام که ادبیات است بازمی‌دارد. چون من هیچ نیستم مگر ادبیات و نمی‌خواهم و نمی‌توانم چیز دیگری باشم، شغلم هرگز نمی‌تواند مرا بر سر ذوق آورد، به عکس حتی ممکن است حواس مرا بکلی پریشان کند.» و در چند سطر بعد می‌گوید: «هر چیز که ادبیات نیست مرا ملول می‌کند و من از آن نفرت دارم، حتی گفتگو در بارهٔ ادبیات.» به همین سبب است که کافکا جهان را مورد سؤال قرار می‌دهد.

ادبیات در دنیایی که گرسنه است چه می‌تواند بکند؟

ولی آیا این ملاحظات در دنیایی که گرسنه است ارزشی دارد؟

ژان‌پل سارتر در مصاحبه با روزنامهٔ لوموند با اطمینان تمام می‌گوید: «در برابر کودکی که می‌میرد کتاب تهوع[1] وزنی ندارد.» به صراحت می‌گویم: این ترازویی که در یك کپه‌اش کتابها را و در کپهٔ دیگرش کودکان مرده را بگذارند به نظر من درست نمی‌نماید. زیرا ممکن است که من از قول نویسندهٔ دیگری، مثلا هویسمانس[2]، همین نکته را به صورت معکوس بیان کنم: «در برابر یك اثر هنری، مرگ یك کودك چه اهمیت دارد؟» به گمان من چنین وقاحتی دست کم می‌تواند بفهماند که این دو امر که در برابر هم قرار می‌دهند درحقیقت قابل

۱- La nausée؛ از رمانهای ژان‌پل سارتر که درسال ۱۹۳۸ منتشر شده است.
2- Huysmans

قیاس نیستند.

پیشتر گفتم که دو نظریه برای من پذیرفتنی نیست: هنربرای هنر وهنر برای انسان. زیرا که هنر همان انسان است، «فصل ممیزی» است که بر اثر آن یکی از انواع پستانداران عالی بـه مرتبهٔ آدمی رسیده است.

بنابراین در این معنایی که‌منظور من‌است نوشتن چیست؟ آیا جز این است کـه‌انسان بایدوجود داشته باشد (یا به‌بیانی ساده‌تر انسان باید بتواند که بخواند)، یعنی بایداز گرسنگی نمیرد؟ ادبیات به‌صرف‌بودنش همان چیزی است کـه نشان می‌دهد گرسنگی آدمیان ننگ و رسوایی است.

زیرا فاش می گوییم: آیا ما نسبت به موجوداتی کـه از ادبیات بیرون‌اندهیچ‌احساسی نگرانی می کنیم؟ مگر نه آنکه همه روزه هزار هزار از آنها را بیرحمانه در ویلت[1] می کشند؟

اما سارتر در دنبال سخن خود می گوید: «ادبیات نیاز دارد که عمومی و جهانی باشد. پس نویسنده اگرمی‌خواهد که خطابش به همه باشد و همه‌آثارش را بخوانندبایـد در صف اکثریت قرار گیرد، یعنی در صف‌دو میلیارد گرسنه.»

اگر، چنانکه گفتیم، ادبیات مضمونی از پیش ساخته‌ندارد، پس خوانندگانی از پیش‌آماده هم ندارد. و شیوهٔ عمومی‌و جهانی بودنش نیز همین است. به علاوه، مـا نباید «عمومیت» و «اکثریت» را با هم مشتبه کنیم، یعنی کلیهٔ آدمیان را با فقط ساکنان کشورهای واپس مانده (ولو اینکه‌سر به‌میلیاردها بزنند).

۱- محله‌ای که کشتارگاه پاریس درآن واقع است.

وانگهی این امر به‌نظر من بسیار شایسته است (و به‌هیچ روی اتفاقی نیست) که ادبیات برای‌استثمار شدگان قابل درك نباشد. زیرا ادبیات جز این چه می‌تـواند به‌آنها بگوید کـه، به‌صرف همین فاصلهٔ درك‌ناپذیری، آنها اقوامی واپس مانده‌اند و نباید که چنین باشند؟

***

بدین گونه، به گمان من، ادبیات نه تنها با آزادی آدمیان مخالف نیست، بلکه حتی بـه عنوان هنر همان چیزی است که به این آزادی، مفهوم حقیقی‌اش را می‌بخشد.

آری ادبیات، ادبیات به‌منزلهٔ هنر، کارهامی‌تواندبکند: می‌تواند انسان رابه‌وجودآورد، و به‌همین سبب است که اگر وجودش همواره حاضر نباشد به شمامی گویم که‌در این صورت وجود کشورهای واپس مانده، سیاست، زنده بودن یا مرده بودن، هیچ اهمیت ندارد.

ژان پیر فای
Jean-Pierre Faye

واقعیتی ساخته از سخن

می‌پرسند: ادبیات چه می‌تواند بکند؟ مسلماً این پرسش خیلی دل‌انگیز نیست. زیرا در آن دو کلمهٔ دلگیر و نگران کننده هست: یکی کلمهٔ «ادبیات» که غالباً معنای تحقیرآمیز دارد و دیگری کلمهٔ «قدرت» که همه می‌دانیم چقدر خطرناك است.

به عبارت‌دیگر: با ادبیات «چه باید کرد»؟

اما این پرسش هم چیزی را به یاد می‌آورد که قبلا شنیده شده است: دو کتاب با همین‌عنوان، که یکی نزدیك به‌شصت سال پیش به‌قلم یك مرد انقلابی و دیگری نزدیك به یك قرن‌پیش به‌قلم چرنیشفسکی[1] نوشته شد و هر دو قصد دگرگون کردن اجتماع را داشتند.

اتفاقاً خود ادبیات هم، دست کم ادبیات مغرب زمین، با همین پرسش آغاز شده است، مثلا در آثار شخصی به نام همر که برای ملتزم شدن ـ به نوشتن یك داستان ـ منتظر پایان عصر تاریخ[2] نماند! کتاب ایلیاد از همین‌جا آغاز می‌شود: طاعون آمده است، و طاعون که آمد چه باید کرد؟ اتفاقاً این پرسش ادیپ‌شاه هم هست. آیا باید بره‌ها را قربانی کرد؟ یا بزها را؟ یا کریسئیس را به کریسس بازپس

۱ـ Tchernychevski، نویسنده و محقق روسی درنیمهٔ اول قرن نوزدهم، صاحب کتاب معروف چه باید کرد؟ که به‌فارسی‌هم ترجمه شده است.

۲ـ اشارهٔ طعنه‌آمیز به‌عصر حاضر.

داد[۱]؟ ماجرای حماسه مانند ماجرای‌تراژدی چنین آغاز می‌شود، یعنی با چیزی که می‌توان آن‌را(دراصطلاح متخصصان‌ماشینهای الکترونی) «مجموعهٔ امکانات» نامید.

ماجرای رمان و آثارداستانی‌نیز با همین پرسش آغاز می‌شود. برای شناختن اسرار جادو چه باید کرد؟ چه می‌توان کرد؟ یا برای فیلم برداشتن از «سن گرا آل[۲]» و آداب و مناسك آن؟ معنای ویژه و نخستین رمان همین است: چه می‌توان کرد؟رمان شرح کوشش برای پاسخ دادن به این پرسش است، پرسشی که در آخر از کتاب بیرون می‌آید و در برابر آن می‌ایستد.

بیمی نداشته باشیم که از پرسشهای شخصی خود دور شویم و تا آنجا پیش برویم: آیا کلیدی هست برای اینکه بتوان داستانهایی بیرون از داستان یافت؟

بالزاك، نویسندهٔ ضدرمان

اتفاق چنین خواست که سه سال پیش از انتشار لوسید[۳] کتابی

۱- دراساطیریونان قدیم، کریسئیس (Chryséis) دختر کریسس (Chrysès) است که کاهن آپولون (ایزد نور و هنرها) است. کریسئیس را آگاممنون، شاه یونان، بردهٔ خود می‌کند وبه‌پدرش باز پس نمی‌دهد. آپولون به‌کیفر این گستاخی طاعون سهمگینی بریونانیان نازل می‌کند.

۲- «سن گرا آل» جام مقدسی است که، به‌قولی، عیسی مسیح در «شام‌آخر» از آن استفاده کرد و سپس خون زخمهای او برصلیب در آن ریخته شد. بعضی از رمانهای‌مجموعه‌ای که به «میز گرد» (قرن‌دوازدهم تا چهاردهم‌میلادی) معروف است جستجوی این جام را به‌وسیلهٔ شهسواران شاه آرتور شرح می‌دهند.

۳- Le Cid، معروفترین اثر کورنی (Corneille)، نمایشنامه‌نویس فرانسوی در قرن هفدهم، منتشر به‌سال ۱۶۳۶.

با عنوان عجیب ضد رمان منتشر شود. یعنی سیصد وچهارده سال‌پیش از مقدمه‌ای که ژان پل سارتر بر کتاب تصویر یك ناشناس اثر ناتالی ساروت نوشته و آن را قویاً به «ضدرمان» متصف کـرده است. بـی‌مناسبت نیست که در اینجا بر سر این کتاب که همزمان‌ریشلیو است و کم و بیش به دن‌کیشوت‌می‌ماند، منتها دن‌کیشوتی بی دست و پاتر و نیز هشیارتر، درنگ کنیم.

عنوان اول این ضد رمان، که شارل سورل[1] آن‌را نوشته‌است، چوپان شیدا بود: رمانی ضد شبانی، ضد قهرمانی، ضد عاشقانه. باری این رمان که تقلید طنزآمیزی ازرمان قرون‌وسطی است به‌سوی کسب قدرتهای تازه‌ای پیش می‌رفت. خود نویسنده می گوید: «من آنچه را درجهان‌هست مشاهده می کنم و آن راهمان طور که می‌بینم می‌نویسم» و هدفش این‌است که‌بتواند‌این‌مشاهدهٔ‌تام‌راعملی کند،یعنی‌همان‌توصیف دانشنامه‌وار از جهان و از شهوات که معرف رمان رئالیستی‌وبالزاکی است. این ضد رمان سال۱۶۳۳ در واقع بنیاد رمان است، رمانی که گویی الگویش تا ابدالآباد ساخته و به ما داده شده است.

چنانکه ازاسمش پیداست‌این بنیادی «منفی»بود. رمان‌رئالیستی قرن هفدهم از همین جا سرچشمه می گیرد وآرام‌آرام پیش می‌رود تا می‌رسد به رمان‌رندانهٔ قرن هجدهم. می‌رسد به لاکلو[2] و به‌آن باغهای پاله روایال که درآنجا شخصی به نام کامی‌ده‌مولن[3] روزی از روزهای

۱ـ Ch. Sorel، نویسندهٔ فرانسوی درقرن هفدهم (۱۶۰۰-۱۶۷۴).

۲ـ Choderlo de Laclos، نویسندهٔ قرن هجدهم فرانسه (۱۷۴۱-۱۸۰۳) و صاحب رمان معروف گزند دلبستگی.

۳ـ Camille Desmoulins، وکیل دعاوی وروزنامه نگار فرانسوی که در روز ۱۲ ژوئیهٔ۱۷۸۹ مردمی‌راکه درباغهای پاله روایال (Palais-Royal) پاریس ←

ماه ژوئیه بالای صندلی رفت تا سخن بگوید. جریـان امور می‌تواند همین‌طور با یک‌رمان ضدرمان‌شروع شود و با تسخیر یك زندان معروف به‌پایان برسد. از این روست که موریس‌نادو[1] در پایان یك‌مقاله که برای نخستین بار به‌سال ۱۹۵۷ اصطلاح «رمان‌نو» در آن ظاهر شد به‌حق‌می‌نویسد: «برمبنای جهانی کــه ناگهان قابل خواندن شده است مقدمات حصول آگاهی فراهم می‌شود و انقلابها به حرکت در می‌آیند.»

ادبیات...«منفیانه» پیش می‌رود

و ناگهان، سیصدوچهارده‌سال پس‌از شارل‌سورل، دوباره سخن از ضد رمان به میان می‌آید...(وضمناً این اصطلاح مترادف «رمان‌نو» هم شده است). حال اگر ضد رمان (بـه معنای مراد شارل‌سورل) نفی باشد پس ضد رمان دوم (به معنای مراد سارتر-ساروت) ناچار به‌حکم دیالکتیك باید... نفیِ نفی باشد. دراین‌صورت آیا تاریخ‌تحول‌صورتهای هنری از روش‌هگلی پیروی کرده است؟ این فرضی است هم مهیج و هم خطرناك مشروط بر اینکه از این طریق به دانش مطلق رمان رسیده باشیم.

منتها اگر دقیقتر شویم‌می‌بینیم که‌این‌خطر درحقیقت وجودندارد. زیرا این‌همبری‌سارتر-ساروت، خود، حرکت است و تناقض. حرکت است اگر درنظر بگیریم که چه نفرت‌شدیدی سارتروساروت‌دردل فلان

← گرد آمده بودند به‌برداشتن اسلحه دعوت‌کرد ومقدمات حمله به‌زندان‌باستیل را، که سرآغاز انقلاب‌کبیر فرانسه است، فراهم ساخت.

۱- Maurice Nadeau، نویسنده و محقق معاصر فرانسوی (متولد ۱۹۱۱).

وبهمان کرگدن‌سنت‌پرست(ازنوع کلبرهدنس[1]) برانگیخته‌اند. تناقص است زیرا آن دو شعارادبی مخالف و متضاد یکجا با هم گردآمده‌اند: ازیك سو «ادبیات‌ملتزم» و از سوی دیگر «رمان‌نو».

البته این هم هست که‌دو شعار مزبور ازیك‌حوضه سرچشمه می‌گیرند: حوضهٔ‌فکری‌سارتر. زیرامناقشهٔ‌فعلی‌میان آنها(حتی‌درپشت‌همین میزخطابه) چیزی است‌درحدود جدال‌میانِ ...دو گونه‌سارتر. یعنی‌میان جلددوم‌وجلداول موقعیتها[2] میان سرمقالهٔ نخستین‌شمارهٔ مجلهٔ عصر جدید[3] از یك سو ومقالهٔ دیگری‌ازهمان شخص سارتر دربارهٔ‌فرانسواموریاك[4] (با عنوان «آقای فرانسواموریاك و آزادی») که در فوریهٔ‌۱۹۳۹ منتشر شده‌است‌ازسوی دیگر.[5] میان این تاآن مسلماً پیوندی‌هست، پیشرفتی هست. زیرا «التزام»درآغاز فقط تعیین گزارش انسانی‌در دیدگاه معین بود. سارتر درجلد اول موقعیتها می‌گوید: «در رمان جایی برای تماشاگری‌ممتاز نیست. در رمان هیچ جایی برای همه چیزدانی و همه چیز توانیِ خدایی نیست.» و تماشاگر (یعنی معمولا انسان)، بر طبق گفتهٔ‌همان سارتر در جلد دوم موقعیتها، «مجموعه‌ای از امکانات پیش

۱- Kléber Haedens، منتقد معاصر فرانسوی ومخالف‌گرایشهای‌نو درادبیات (متولد ۱۹۱۳).

۲- Situations، نام مجموعهٔ مقالات سارترکه تاکنون ده مجلد آن منتشر شده است.

۳- Les Temps modernes، عنوان‌مجله‌ای‌که به‌سرپرستی سارتر ازسال ۱۹۴۵ مرتباً منتشرشده است.

4- F. Mauriac

۵- توضیح آنکه سارتر اصول ادبیات ملتزم راپس ازجنگ جهانی دوم‌درمجلهٔ عصر جدید (وسپس درجلد دوم موقعیتها) عنوان‌کرد که به‌عقیدهٔ بعضیها، از جملهٔ نویسندهٔ مقالهٔ حاضر، با نظریات سارتر پیش ازجنگ (که درجلداول موقعیتها آمده است) منافات داشت.

بینی نشدنی است که بر زمینهٔ اجتماع شکل می گیرند.» اما این شکل گیری از نظر تاریخی و سیاسی مشخص می‌شود. یعنی همان «ملتزم» به معنای دوم کلمه، تنها معنایی که باقی ماند.

حال تناقض اینجاست: چون به‌تعیین موقعیت اهمیت بیش از اندازه دهند آن را نـابود می کنند. تکیه برشعور تـاریخی و سیاسی تماشاگر یا راوی به‌نابودی دقت تعیین موقعیت منجر می‌شود. زیـرا مثلا مرد مبارزمرد قابل تحسینی است،اما شرحی که مرد مبارز می‌دهد به‌رفتار خدای همه چیز دان و همه چیز توان می‌ماند. کم و بیش نظیر همان قهرمان خداوارِ موریاك و رمان بورژوایی و رمان بالزاکی که معلومات کامل و بینش جامعی از همهٔ امور دارد. پس در رمان نسبت معکوسی هست‌میان«تعیین موقعیت» و«التزام»، میان دقت عمل دوربین و دقت بیان مسلك و عقیده. اینجاست که «رمان نو» از رمـان به‌شیوهٔ سارتر جدا می‌شود.

قدرت ایجاد «نشانه»[۱]

اما درفراسوی مقابلهٔ «ادبیات ملتزم» و«رمان نو»، چیزی‌درپیش

۱ـ نشانه (signe) چیزی‌است که نمایندهٔچیزدیگری جزخودش باشد یا، به‌عبارت دیگر، برچیز دیگری جز خودش دلالت کند (در منطق قدیم می گفتند: بودنِ شیء است به‌وجهی که ازعلم به‌آن حاصل آید علم به‌شیء دیگر)، مثل نشانـهٔ «جای پا» که بر«رونده» ونشانهٔ «دود» که بر «آتش» دلالت می کند(اصطلاحاً اولی را «دال» ودومی را«مدلول» می‌گویند). زبان‌هم درحقیقت نشانه است یا، به‌بیانی دقیقتر، از نشانه‌های لفظی و وضعی ساخته شده است، چنانکه مثلاً لفظ دیوار، برحسب قرارداد فارسی‌زبانان، برمعنای «دیـوار» دلالت می کند.

چشم ما شکل می‌گیرد که این تقابل را بی‌اعتبار می‌کند یا، به‌اصطلاح زبانشناسی جدید که درحدود سال ۱۹۱۷ میان لنینگراد و مسکو به وجود آمد، آنرا «خنثی» می‌کند.

در این «جا به جا شدن دیدگاهها» (به قول آلن روب گری‌یه) در واقع آنچه جالب است شرح و وصف «اشیاء» نیست. توصیف مو به موی تنگ آب یا قهوه‌جوش چه لطفی دارد؟[۱] بلکه جا به جاشدن معنی است یا، اگر بتوان گفت، جا به جاشدن التزامهاست در معنایی که‌در حال‌تولد است.[۲] اما «معنی» یعنی‌چه؟ معنی‌لحظه‌ای آغاز می‌شود که بعضی از عناصر حاضر به بعضی از عناصری که موقتاً غایب‌اند دلالت کنند. این امر در لغتنامه‌هایی که برای کودکان می‌نویسند به خوبی آشکار است: دریك سو واژه‌هاهستندو درسوی دیگرتصویرها که ممکن است به وسیلهٔ رشته‌ای از اعداد به یکدیگر مرتبط شوند. فی‌المثل خود این لغت «واژه‌ها» چیست؟ نخست مقداری صوت است و این عنصر صوتی به تعداد بیشماری عناصر ممکن رجوع می‌دهد که عبارت‌اند از همهٔ واژه‌های دیگر زبان ــ و نیز (در مرحلهٔ دوم) به یك

۱ــ معمولاً نویسندگان «رمان نو» را متهم می‌کنند به‌اینکه در طی صفحه‌های طولانی فقط به‌توصیف عینی و «سرد» اشیاء، از جمله «قهوه‌جوش»، می‌پردازند بی‌آنکه احساسات و عواطف نویسنده درآن مداخله کند. حتی یکی از مخالفان‌رمان‌نو (P. de Boisdeffre) همین‌کلمهٔ «قهوه‌جوش» رادرکتابی با عنوان قهوه‌جوش روی میز است، که جملهٔ اول‌یکی ازداستانهای آلن‌روب گری‌یه است، موضوع حمله به‌وی ساخته است.

۲ــ اینجاست که داستانی می‌تواند مردان مبارز را، این حاملان نشانه‌های شورانگیز را، شرح دهد و «ملتزم» کند، بی‌آنکه خود داستانی مبارز باشد. نمونه‌اش داستان‌سولژنیتسین یك‌روز اززندگی ایوان دنیسوویچ‌است(یادداشت نویسنده).

عنوان‌معروف‌وبه‌یك کتاب معروف که بااین عنوان‌منتشرشده است[1]...

اما عنصر نخستین را، که هنوز هیچ کس نمی‌داند که بـه چه رجوع می‌دهد، با چه می‌سازند؟ با چه می‌توان آن‌را در حال تولد،و تقریباً پیش از بیان مقصود و انتقال آن، بـه دست‌آورد؟ با شروع از این عناصر نخستین بدون هیچ داوری‌قبلی دربارهٔ آنها. یعنی باشروع از میدانی بسیار تنگ، از مداری محدود و موقتاً بسته (یا، بـه بیانی دیگر، مداری«حایل معنی»). شایدبدین طریق‌باشد که بتوان به‌پیمودن نخستین مراحل تفهم و رسیدن به نخستین امکانات، بـه نخستین سخن امید داشت. شاید بدین طریق باشد که به قول یونانیها یك eipon یعنی «او سخن می گفت» پدید آید. یا یك epos، یك حماسه، یك «حماسهٔ معنی». یعنی شیوه‌ای برای به سخن آوردن معنایی کـه در حال تولد است.

کجا می‌توان آن را جست و یافت؟ شاید همه‌جا، زیرا این در همه جا مجدداً شروع به سخن گفتن می کند. وبیشتراز هرجای‌دیگر، در بعضی جاهای خاص و بسیار مناسب. در آن جاهایی که‌بعضی از عناصر شکل‌پذیر و معنی‌پـذیر آشکارا، حتی بـر سطح زمین، نقش بسته‌اند. و به بعضی عناصر دیگر که هنوز مشخص نیستندرجوع‌می‌دهند. این جا کجاست؟ می‌توان آن را مثلا برلن نامید. از میان مـا کیست که بداند این خط معما که بر زمین نگاشته شده است[2] صـد سال دیگر چه معنی می‌دهد؟

می‌توان‌آن‌را«پاریس‌جنگ‌الجزایر»هم‌نامید. یا قسطنطنیهٔ‌نجمه.

۱ـ اشاره به‌کتاب واژه‌ها (یا کلمات) از ژان‌پل‌سارتر.

۲ـ اشاره به‌دیوار برلن.

تقطیع کردن این جاها ـ جایی که خود، نشانه است ـ یا بهتر بگویم گذاشتن تا آنها خود به سخن آیند و تقطیع شوند مسلماً بدین معنی است که از ادبیات هیچ کاری بر نمی‌آید... آن خط معما را یا، اگر حاجت به نام دیگری باشد، آن دیوار راهیچ کتابی نمی‌تواند حتی یك سر سوزن تکان دهد. این را همه می‌دانند و به هر طرفی رو آورند طرفی نمی‌بندند.

و البته کیست که آن را نداند؟ هیچ داستانی تا امروز نه حکومتی را به دست گرفته و نه انقلابی به پا کرده است. اما اگر داستان را بیشتر ادامه بدهیم و دورتر ببریم،ادبیات می‌تواند، ازدور، طرح دگرگونیهایی را بریزد. ادبیات حتی می‌تواند کاری کند که انقلاب آینده به گونه‌ای باشد که در آن بهتر از پیش بتوان با یکدیگر ارتباط حاصل کرد.

و اگر دیگر ادبیاتی در میان نباشد چه؟ مرگ مایاکوفسکی[1] ـ و علتهای مختلف آن هر چه باشد ـ طلایهٔ (پیش نشانهٔ) پرستش شخصیت بود. تبعید توماس‌مان و تبعید روبرت موزیل[2] هر بار مؤید این بوده‌اند که آقای هیتلری در حال رسیدن است.

ادبیات (یا داستان) مسلماً کاری‌نمی‌تواند بکند جز اینکه نشان دهد که‌چگونه نشانه‌ها باما به‌سخن‌می‌آیند (یابه‌سخن‌آورده‌می‌شوند)، و واقعیتی که ما در آن هستیم‌با چه‌نشانه‌هایی ــ درآینده یاهم‌اکنون ـ

۱ـ شاعربزرگ روسی که به‌سال ۱۹۳۰ خودکشی کرد. یکی ازعلتهای خودکشی او را پیش‌بینی وحشتهای دورهٔ استالین می‌دانند.

۲ـ R. Musil، نویسندهٔ اتریشی واز پیشروان «رمان نو» (۱۸۸۰-۱۹۴۲) که پس ازتصرف اتریش به‌دست نیروهای آلمان نازی به‌سوئیس گریخت و در همان‌جا درگذشت.

حضور خود را اعلام می‌دارد، و این واقعیت از این پس و به طور روزافزون ــ و هر روز خطرناکتر از روز پیش ــ واقعیتی است گویا، یعنی ساخته از سخن.

و ادبیات چیست؟ توانایی گفتن اینکه باچه نشانه‌هایی واقعیت ما به سوی ما می‌آید.

سیمون دو بووار

Simone de Beauvoir

توانایی ادبیات

احتیاجی نیست تا بگویم که استنباط من از ادبیات با استنباط آقای ژان ریکادو بکلی متفاوت است. بـه اعتقاد من، ادبیات فعالیتی است که به وسیلهٔ انسانها و برای انسانها صورت می گیرد تا جهان‌را بر آنها آشکار کند و این آشکار کردن، خود به منزلهٔ عمل است.

ادبیات و خبر

با این همه آن سخنران مسئله‌ای را متذکر شد که به گمان من درخورتوجه و اهمیت بسیار است و آن رابطهٔ ادبیات است با «خبر»، یعنی آگاهی‌مردمان از حال یکدیگر، خاصه درجهان امروز که‌وسایل ارتباطی‌چنین گسترش و نفوذی یافته‌اندو فی‌المثل می‌توان‌ازتلویزیون و رادیو به صورتی استفاده کرد ـ نمی گویم استفاده می کنند، بـلکه می گویم می‌توان این استفاده را کرد ـ که مردمان جهان بـه مقیاس وسیعی از اوضاع و احوال یکدیگر با خبر شوند.

درهمین زمان نیزبخش‌مهمی از کتب‌جامعه‌شناسی وروانشناسی و تاریخ تطبیقی و همچنین اسنادو مدارك مختلف و متعددی هست که به میزان گسترده‌ای خوانندگان رااز وضع این‌جهان که در آن‌به‌سر

می‌بریم آگاه می‌کنند. و حقیقت این است که امروز خوانندگان نسبت به این گونه آثاراقبال فراوان نشان‌می‌دهند و در نتیجه از آثار ادبی، به مفهوم اخص کلمه، کم و بیش رو برتافته‌اند.

آیا تقصیر متوجه آثار ادبی است که در این روزگار نوشته می‌شود یا اینکه ادبیات دیگر محلی در جهان ما ندارد؟ این مسئله‌ای است که اکنون می‌خواهم در حضور شما اندکی آن را بررسی کنم و این خود به نوعی جوابی است به سؤالی که از من شده است «ادبیات چه می‌تواند بکند؟»

این شك خاصه زمانی به من دست داد که، سال پیش، مشغول: مطالعهٔ کتابی بودم که بسیاری از شما شاید آن را خوانده باشید و به نظرمن کتابی است درخور توجه و شایستهٔاهمیت‌بسیار. غرضم کتاب فرزندان سانچز[1] است که شرح مشاهدات و تحقیقات یك جامعه‌شناس امریکایی است در زاغه‌های مکزیکو.

این جامعه‌شناس درطی هشت سال، به دفعات‌مختلف وطولانی، در جوار یك خانوادهٔ مکزیکی زیسته و گزارشهایی را که‌پدر خانواده و چهار فرزندش از وضع زندگی‌خود داده‌اند روی نوار ضبط کرده است. این گزارشها بایکدیگرتلاقی می‌کنند،یکدیگر را قطع‌می‌کنند و گاهی هم نقض می‌کنند. بنابراین یك نقل ساده و مسطح نیست، نقلی است که ابعاد متعدد دارد (نظیر کاری که‌بعضی از رمان‌نویسان سعی کرده‌اند بکنند و موفق هم شده‌اند). از این رو، گزارش این جامعه‌شناس بر بسیاری کتابهای جامعه‌شناسی، که اجتماع را غالباً از

۱- The Children of Sanchez، اثر اسکارلویس (Oscar Lewis) جامعه‌شناس و مردمشناس معاصر امریکایی.

یك زاویهٔ معین می‌بینند، مـزیت دارد. در این کتاب مـواد و مصالح فراوان هست،هم برای روانکاو و هم برای جامعه‌شناس وانسان‌شناس و هم برای هر کس که به جهان و مردم جهان علاقه‌مند باشد.

پس ازخواندن‌این کتاب با خودم گفتم: اگر آثاری ازاین دست فراوان شود ـ و این امرباوسایل فنی‌کنونی کاملا عملی است ـ اگر خبرنگاران و پژوهشگران‌به اطراف و اکناف‌جهان سفر کنند وشهرها و محیطهای گوناگون را بکاوندو به مانشان دهند، آیا در این صورت برای ادبیات جایی خواهد ماند؟

و در جواب گفتم: آری، اگـر جهان کلیتی مشخص و معلوم بود، اگر موجودی یا شیئی ساخته و پرداخته و تمام شده بود که ما می‌توانستیم آن را بررسی کنیم و مانند کرهٔ جغرافیا به یك نظر آن را دور بزنیم، اگر ما تمامیت‌جهان را به‌صورت کل‌واحدی می‌دیدیم، در آن صورت به واقع آنچه اهمیت می‌داشت چه بود؟ این بود که بر شناخت عینی خود از جهان هرچه بیشتربیفزاییم وآن را به مقیاسی هر چه وسیعتر کشف کنیم.

اما در نظر فلسفه‌ای که نامش «اگزیستانسیالیسم» است ومن به آن وابسته‌ام، جهان، چنانکه‌سارتر می گوید، درحکم «تمامیتی ناتمام» است.

یعنی چه؟ یعنی آنکه از یك سو جهانی هست‌که برای همهٔ ما یکسان و واحد است، ولی از سوی دیگر ما همه نسبت به این جهان در «موقعیت»[1] ایم. این موقعیت متضمن گذشتهٔ ما، طبقهٔ ما، طرحهای

۱ـ Situation ، موقعیت مجموعهٔ اوضاع واحوالی عینی است که موجود بشری درآنها قرار دارد. شخصیت هرکس در وهلهٔ نخست تابع موقعیت اوست، ←

ماست. در یك کلمه: مجموعهٔ اموری که فردیت ما را می‌سازند.

و اما هر موقعیتی به نحوی ازانحاءهمهٔ جهان رادربرمی گیرد. این در بر گیری ممکن است به صورت نادانی و بیخبری باشد: مثلا من از آنچه‌امروز در فلان‌شهر هندوستان‌می گذرد بیخبرم، و این‌جزو زند گی من فرانسوی ساکن پاریس است، مربوط به وضعی است که در آن زیست می کنم.

بنابراین در بر گرفتن جهان نه بدان معناست که من‌آن را تماماً می‌شناسم، بلکه بدین معناست که من آن را «منعکس» می کنم، آن‌را خلاصه می کنم، یا آن را «بیان» می کنم. واین مجموعیت واحدجهان که هر کدام از ما آن را بیان می کنیم و در عین حال این فردیت،این ناتمامی دید گاههای ما نسبت به جهان، یا بهتر بگوییم ـ زیرا کلمهٔ «دید گاه» اند کی اید آلیستی است ـ این موقعیتهای متفاوتی که مانسبت به جهان‌داریم همان چیزی است که‌مبین اساسیترین خصوصیت‌زند گی بشری است و معرف رابطهٔ انسان با جهان.

در همین‌جاست که ادبیات توجیه و معنایی از خود به دست می‌دهد،زیرا که این موقعیتهابه روی یکدیگربسته نیستند، ماواحدهای مجزای دربسته نیستیم. هر موقعیتی به روی همهٔ موقعیتهای دیگر و به روی همهٔ جهان گشوده است و جهان چیزی نیست جز چرخش این موقعیتهای گو نا گون که یکدیگررا احاطه می کنندو دربر می گیرند.

← یعنی تابع اموری «ممکن» که او را دراین مکان یا در آن مکان جغرافیایی قرار داده است، که اورا درفلان لحظه اززمان فلکی ودرفلان محیط‌اجتماعی به‌دنیا آورده است،که او رادرفلان وضع اقتصادی وشیوهٔ حکومتی به‌کاری واداشته است، سخن‌کوتاه: اورا در «تاریخ» قرار داده است.

بنابراین ما می‌توانیم با یکدیگر ارتباط برقرار کنیم، ما می‌توانیم از خلال این جهان که تمامیتی است هر چند ناتمام ــ این جهانی که برای همهٔ ما وجود دارد و به ما امکان می‌دهد که دربارهٔ رنگ چیزی که مثلاً سبز یا سرخ است اتفاق نظر داشته باشیم ــ با یکدیگر مرتبط شویم.

ما می‌توانیم سخن یکدیگر را بفهمیم. من از زمرهٔ کسانی نیستم که می‌پندارند حتی در زندگی روزمره امکان تفهیم و تفهم نیست. من معتقدم که ما مقصود یکدیگر را، مثلاً هنگامی که برای منظورهای واحدی اقدام می‌کنیم یا هنگامی که با یکدیگر حرف می‌زنیم، در می‌یابیم. من معتقدم که مثلا در این لحظه من و شما با یکدیگر ارتباط داریم. من معتقدم که من همین را می‌گویم که دارم می‌گویم و این همان است که شما می‌فهمید. اینجا رابطه‌ای حقیقی هست که از طریق زبان به عمل می‌آید. زبان البته شیئی «کدر» است و در حکم حایلی است میان ارتباط مستقیم اذهان با یکدیگر، اما درعین حال وسیلهٔ حمل معانی و دلالات است و این وسیله برای همه مشترك و قابل استفاده است.

با این همه، در بطن این ارتباط، جدایی و افتراقی هست که قابل تغییر و تحویل به‌چیز دیگری نیست. من که با شما سخن می‌گویم در همان موقعیتی نیستم که شما شنوندگان در آن هستید. و هیچ یك از شنوندگان من با شنوندهٔ همجوار خود در موقعیت مشترکی نیست. هیچ کس نیست که دارای گذشتهٔ مشابهی و مقاصد مشابهی یا فرهنگ مشابهی با دیگران باشد. همه چیز متفاوت است. همهٔ این موقعیتها که به نحوی به روی همدیگر گشوده‌اند و با همدیگر در ارتباط‌اند در عین حال چیزی دارند که از طریق وسیله‌ای که در اینجا به کار می‌رود (سخنرانی، بحث، مفاوضه) ارتباط ناپذیر است.

در ذات همین فردیت موقعیت ما چیزی هست منحصر به خود آن. امادر عین حال در خود این جدایی، ارتباطی وجود دارد. غرض اینکه من ذهن مدرکی هستم که می گوید«من» ، من تنها ذهن مدرکی برای خود هستم که کلمهٔ «من» را به کار می‌برد. و این در مورد هر یك از شما نیز صادق است. من به مرگی خواهم مرد که مطلقاً خاص خود من است. اما این در مورد هر یك از شما نیز صادق است. هر کس دارای ذائقهٔ خاصی برای زندگی است که از لحاظی هیچ کس دیگر نمی‌تواند آن را دریابد. اما این در مورد هر یك از ما صادق است. و اتفاقاً به نظر من امتیاز ادبیات در این است که می‌تواند از دیگر شیوه‌های ارتباطِ فراتر رود و به ما امکان دهد که در آنچه از یکدیگر جدامان می‌سازد ارتباط حاصل کنیم.

ادبیات ـ اگر اصیل باشد ـ شیوه‌ای است که با بیان جدایی از حد جدایی بر می گذرد. این جدایی را بیان می کند، زیرا هنگامی که من کتابی را می‌خوانم، کتابی که برایم ارزش دارد، کسی با من سخن می گوید: نویسنده جزو کتابی است که نوشته است. وادبیات فقط در آن لحظه آغاز می‌شود، در آن لحظه که من صدایی یکتا و یگانه را می‌شنوم.

در حقیقت ما بسی بیش از آنچه گفته‌اند به زبان ارزش و اهمیت می‌دهیم. ادبیاتی وجود ندارد اگر صدای گوینده‌ای وجود نداشته باشد، یعنی زبانی که حاوی نقش کسی باشد. زبانی لازم‌است که نقش نویسنده‌را با خود حمل کند. سبکی، لحنی،صناعتی، هنری، ابداعی لازم است. و این ممکن‌است که به حسب نویسندگان مختلف چیزی کاملا مختلف‌باشد. امابایدکه نویسنده حضورش رابه‌من‌تحمیل

کند. و چون حضورش را به من تحمیل کرد در همان حـال جهانش را به من تحمیل کرده است.

ادبیات و واقعیت

در این سالهای اخیر دربارهٔ رابطهٔ نویسنده بـا واقعیت بحثهای مفصل کرده‌اند ــ ازجمله درهمان‌مجمع نویسندگان‌جهان که درلنینگراد تشکیل‌شدــ و مثلا این مسئله را پیش کشیده‌اند که آیا آلن روب گری‌یه واقع بین‌تر است که از واقعیت فاصله می‌گیرد یا بالزاک که به گمان خود دنیای‌واقع را در عینیت آن به ما عرضه می‌کند.

به نظر من طرح مسئله به این صورت غلط است. اگر قضیه را این گونه مطرح کنیم نمی‌توانیم جوابی به‌آن بدهیم، زیرا واقعیت امر ثابتی‌نیست، امری استمتحرک‌و متحول. دنیای‌واقع، چنانکه گفتم، چرخش تجارب‌فردی یکایک انسانهاست که درهم می‌رود، باهم می‌آمیزد و در عین حال از هم جدامی‌ماند.

پس محال است که نویسنده‌ای بتواند واقعیت دنیای خارج را به شکل تصویر ثابت و تمام شده‌ای درآورد و آن را در تمامیتش به‌ما نشان دهد. هر یک از مـا فقط می‌تـوانیم لحظه‌ای از آن را در یابیم، یعنی حقیقتی‌جزئی را. وحقیقتی‌جزئی فقط وقتی فریب وتحمیق است که حقیقتی کلی بنماید. امـا اگر آنچه هست بنماید، در این صورت حقیقت است و بر ذخیرهٔ معنوی کسی که آن را دریابد می‌افزاید.

سابقاً از «جهانبینی» سخن مـی گفتند. ایـن اصطلاحی است ایده‌آلیستی‌وتخیلی و به همین سبب مخل و نابجا. گویی رابطهٔ انسان

یا جهان صرفاً انعکاس جهان است در شعور انسان، صرفاً دیدن جهان است از این یا از آن زاویه.

اما اگر به جای جهانبینی از موقعیت سخن بگوییم، آن وقت می‌توانیم مسئلهٔ فردیت جهان را مطرح کنیم، جهانی که به فرد نویسنده عرضه می‌شود و فرد نویسنده آن را به‌ما عرضه می‌کند. نویسنده مسلماً دنیا را آن‌گونه که‌در برمی‌گیرد نشان می‌دهد، آن‌گونه که آن را خلاصه می‌کند، یعنی دنیای خود را.

و به نظر من فقط خوانندگان ساده لوح یا کودکان‌اند که گمان می‌کنند با خواندن یك کتاب می‌توانند یکسر وارد دنیای واقعیت شوند. من هر وقت باباگوریو را می‌خوانم خوب می‌دانم که در پاریس دورهٔ بالزاك گردش نمی‌کنم، بلکه در «پاریس بالزاك» گردش می‌کنم، یعنی در رمان بالزاك، در دنیای بالزاك. و به همین ترتیب، وقتی که صومعهٔ پارم را می‌خوانم، ایتالیای فابریس[1] را نمی‌بینم، ایتالیای استاندال را می‌بینم.

باطناً چندان اهمیت ندارد که نویسنده‌ای بپندارد که واقعیت فی‌نفسه را به ما عرضه می‌کند یا آنکه هشیارتر باشد و بداند که نسبت به جهان «در موقعیت» است و آن‌گاه دنیا را آن‌گونه به‌ما عرضه کند که به‌او عرضه می‌شود. اما، به هر حال، برای من خواننده آنچه اهمیت دارد این است که مجذوب دنیای «مفرد»ی بشوم که با دنیای من تلاقی می‌کند و با این همه غیر از من دنیای من است.

۱ـ فابریس دل‌دونگو، قهرمان رمان صومعهٔ پارم اثر استاندال (نویسندهٔ فرانسوی درقرن نوزدهم) که به‌فارسی‌هم ترجمه شده است.

اینجاست که‌مسئلهٔ «تشبه[1]» مطرح می‌شود، یعنی یکی‌شدن وجود خواننده‌با قهرمان داستان. درادبیاتِ امروزتمایلی هست به‌طرفِ طرد این مسئله و اساساً طردِ وجودِ قهرمان از داستان. اما به نظر من این بحث نیز بیهوده است، زیرا که به‌هر حال، خواه قهرمان در داستان باشد یا نباشد، برای اینکه داستان در من «بگیرد» باید که من خودم را با کسی‌یکی کنم، یعنی با نویسنده. باید که من وارد دنیای اوشوم و دنیای او دنیای من‌شود.

واین است تفاوت بزرگ ادبیات[2] با خبرنگاری.

هنگامی که من فرزندان‌سانچز را می‌خوانم، در خانه‌ام می‌مانم، در اتاقم، در همان روز و ساعتی که هست، با همان سن وسالی که دارم، با شهر پاریس گرداگردم، و شهر مکزیکو از من فاصله دارد، با زاغه‌هایش و با فرزندانش که در آنجا دور از من زندگی می کنند. البته من به آنها علاقه‌مند می‌شوم، آنها را به دنیای خودم منضم می کنم، اما خودم تغییر مکان نمی‌دهم، تغییر فضا نمی‌دهم، دنیای من همان که هست می‌ماند.

و حال آنکه کافکا، بالزاك، روبِ گری‌یه مرا می‌طلبند، مرا احضار می کنند تا در قلب دنیایی دیگر، ولو برای یك لحظه، مستقر

۱ـ **identification** که آن را به «استغراق» هم ترجمه کرده‌اند.

۲ـ این نکته را باید تذکر داد که‌دربحث ازادبیات نظرگوینده بیشتر به‌داستان و رمان است تا به انواع دیگر ادبی. اساساً پس از اینکه شعر و خطابه و نمایشنامه و زندگینامه و روزنامه‌نگاری را از ادبیات جدا کرده و آنها را درخور مبحث مستقلی‌دانسته‌اند (خاصه پس ازانتشارکتاب ادبیات‌چیست؟، اثر ژان‌پل‌سارتر) لفظ «ادبیات» دروهلهٔ نخست به داستان‌نویسی و در وهلهٔ بعد به‌تحقیق ادبی ومقاله‌نویسی (**essai**) اطلاق می‌شود.

شوم. واین‌است اعجاز ادبیات که آن‌را از خبرنگاری متمایز می‌کند: زیرا که حقیقتی «دیگر» حقیقت‌من می‌شود و در عین‌حال همان حقیقت دیگر می‌ماند، یعنی حقیقتی که هم حقیقت دیگر است و هم حقیقت من‌است. «منِ»خود را ترك می‌کنم تا «منِ»کسی را که سخن‌می‌گوید بپذیرم در عین اینکه من‌خودم‌می‌مانم.

این امتزاجی است که پیوسته آغاز می‌شود و پیوسته از هم می‌گسلد و تنها شکل‌ارتباط میان‌افرادبشر که می‌تواند «ارتباط‌ناپذیر» را به من‌ارتباط‌دهد همین است. وهمین است که می‌تواند طعم‌زندگی دیگری‌رابه‌من‌بچشاند. وآن‌گاه‌من‌به‌دنیایی افکنده می‌شوم که‌ارزشهای خاص خود را دارد، که رنگهای مخصوص به خود دارد. و من این دنیا را به‌دنیای خود ضمیمه‌نمی‌کنم: این‌دنیا از دنیای من‌جدامی‌ماند، ولی در عین حال برای من وجود دارد. برای دیگران هم وجود دارد که ازآن جدا هستند و من، ازخلال کتابها، با آنها نیزمرتبط می‌شوم، با صمیمیترین خصوصیت وجودآنها.

از همین روست که مارسل پروست ادبیات را محل تلاقی ذهنیتها، محل تلاقی بواطن و اذهان می‌داند.

به عقیدهٔمن اثر ادبی وقتی به وجود می‌آید که نویسنده‌ای‌قادر باشد حقیقتی را آشکار کند و بپذیراند، یعنی حقیقت رابطه‌اش را با جهان، حقیقت جهانش را. اما باید معنای این کلمات را به درستی دریافت. غالباً در تعریف از نویسنده‌ای می‌گویند که «مطلبی برای گفتن دارد». مطلبی برای گفتن داشتن نه بدان معناست که کسی‌مالك چیزی باشد و آن را در چنته‌اش حمل کند و روی میز بگستراند و سپس درصدد برآید که کلماتی برای بیان آن بیابد.

رابطهٔ با جهان رابطه‌ای معین ومعلوم نیست،چونکه جهان معین و معلوم نیست، همچنانکه شخصیت نویسنده نیز معین و معلوم نیست. نویسنده موجودی«درخود» نیست، «بیرون از خود» است، یعنی مانند همهٔ آدمیان پیوسته از خود به‌درمی‌آید وبه سوی آینده جهش‌می‌کند، از حد فعلی خود فراتر می‌رود، متحول می‌شود، زیرا در زمان زیست می‌کند.

در این جهانی که معین و ثابت نیست، در برابر انسانی که معین و ثابت نیست، رابطه با جهان نیز قطعاً معین و ثابت و «از پیش شناخته» نیست: باید آن را کشف کرد. و نویسنده، پیش از آنکه‌آن را برای دیگران آشکار کند، باید نخست آن را برای خود آشکار کند. و از همین روست که اثر ادبی ذاتاً پژوهش است.

در این خصوص، جرج لوکاچ[1] که می‌گفت: «قهرمان رمان موجودی است معمایی و ناتمام که در جستجوی ارزشهای خویش است» با آلن روب گری‌یه که سال‌پیش‌درلنینگراد گفت:«من می‌نویسم تا بدانم چرا می‌نویسم» در واقع اتفاق‌نظر دارند.

هیچ رمان و حسب حال و تحقیق‌وخلاصه هیچ‌اثر ادبی معتبری نیست که جستجو و پژوهش نباشد. منتقدانی که خود را زیرکتر از نویسنده می‌دانند می‌گویند:«آقای فلان‌به خطارفته است، بکلی گمراه شده است: می‌خواسته است کتاب دیگری بنویسد و حالا این کتاب

۱ـ Gyorgy Lukacs ، نویسنده وفیلسوف ومنتقد ادبی مجارستانی(۱۸۸۵-۱۹۷۱) ویکی ازبزرگترین متفکرانی‌که نقد ادبی را برجامعه‌شناسی وفلسفهٔ تاریخ بنیاد نهاد و آثار ادبی را براساس تحولات اجتماعی و شعورطبقاتی تحلیل‌کرد.

را نوشته است.» خوشا به حال این منتقدان که از قبل می‌دانند که نویسنده چه می‌خواسته است بکند. حقیقت آنکه نویسنده نه می‌خواسته است آن کتاب را بنویسد و نه این کتاب را. اصلا نمی‌دانسته است چه می‌خواهد بنویسد، فقط یك «خط پژوهش» داشته است، و نتیجهٔ کار برای خود او هم نامنتظر بوده‌است. و از همین روتمایزمیان «صورت» (فرم) و «محتوا» امری کهنه و منسوخ است، زیرا که این دو جنبه از یکدیگر جدایی ناپذیراند.

در اینجاست که من با نظر آقای سامپرن مخالفم که می‌گوید غرض از پژوهش به دست آوردن صورت است چونکه محتوا ازپیش معلوم است.[1] اگر محتوای معلوم و مشخصی وجود می‌داشت که می‌بایست آن را در کلمات پیچید ــ به همان گونه که شکلات را در زرورق می‌پیچند ــ آن گاه جستجوی صورت چه اهمیت و ارزشی می‌داشت؟

در آثار علمی، نویسنده از پیش محتوای مشخص و معلومی دارد، یعنی تحقیقهایی کرده و یادداشتهایی برداشته و سپس دست به کار نوشتن کتابی در تاریخ یا درریاضیات زده است. بنابر این هدفی ندارد جز بیان روشن و سادهٔ مطالبی که برای گفتن دارد و از قبل روی کاغذهایش آماده‌است، منتها به صورت مسوده‌ای که باید رونویسش کرد، مرتب و منظمش کرد.

البته هستند تاجرانی که در ادبیات تقلب می‌کنند: قصهٔ ساخته و آماده‌ای دم دست دارند و بعد زرورقی به پسندروز انتخاب می‌کنند و قصهٔ خود را در آن می‌پیچند. اما ادبیات این نیست.

۱- رجوع شود به صفحهٔ ۱۱۴ کتاب حاضر.

فقط آن‌گاه اثری اصیل به وجود می‌آید که نویسنده‌اش به جستجو بپردازد، راه خود را و حقیقت خود را بجوید. پژوهش باید «یکپارچه» باشد: شیوهٔ پرداخت داستان را نمی‌توان ازمحتوای داستان جدا کرد، زیرا شیوهٔ بیان داستان وزن و آهنگ درونی پژوهش است، معرف پژوهش است، نحوهٔ زیستن در پژوهش است.

مسخ و بازخواست کافکا رمز یا تمثیلی نیست که بر مضمونی چسبیده شده باشد، بلکه همان شیوه‌ای است که کافکا می‌کوشد تا به مدد آن، هم‌برای خود و هم‌برای خواننده، حقیقت تجربه‌اش را تحقق بخشد.

دراینجا می‌خواهم تذکری به آقای ریکاردو بدهم: شما اصطلاحات را بسیار دقیق به کار می‌برید، اما هنگامی که کلمهٔ «ادبیات» را از زبان کافکا نقل می‌کنید[1] از روی جمله‌ای که ذکر کردید معلوم نمی‌شود که آیا این لفظ به همان‌معنایی به کاررفته است که منظورشماست یا منظور ما. کافکا می‌گوید که برای ادبیات زندگی می‌کند، اتفاقاً سارتر هم ممکن است همین را بگوید، اما برای سارتر ادبیات، طبق تعریف شما، ورزش زبان نیست. پس تا اینجا نمی‌توانید به گفتهٔ کافکا استناد کنید. عقیدهٔ من این است که کافکا منظور دیگری داشته است.

باری، وقتی که از شیوهٔ داستان‌پردازی کافکا یا از جمله‌های طولانی پروست یا از «گفتار درونی» جیمز جویس سخن می‌رود، در تمام این موارد غرض این است که مواد مورد استفادهٔ آنها و شیوهٔ استفادهٔ آنها از این مواد و پژوهش آنها ـ که جمعاً اثر ادبی را به وجود می‌آورند ـ از یکدیگر جدایی ناپذیراند.

۱- رجوع شود به‌صفحهٔ ۱۳۴ کتاب حاضر.

آنجا که پژوهش و کشف باشد، حقیقتی آشکار می‌شود و اثر ادبی به وجـود می‌آید. و این نه بدان معناست کـه هر پژوهشی و هر کشفی دارای ارزش و اهمیتی یکسان است. درست است که هر یك از ما جهان را تماماً بیان می‌کند، اما «تلویحاً» بیان‌می‌کند. ممکن است آن را با بیخبری و نادانی، با فریب و تحمیق بیان کند، و چـه بسا که هم‌فریب خورده و هم‌فریب‌دهنده باشد یا «با خودبیگانه»باشد. راههای گوناگون برای بیان جهان هست. بسیاری از ایـن راهها بـه هیچ روشنی و وضوحی نمی‌رسند تا حقیقتی را بر مـا آشکار کنند.

و اینجاست که من باز به «ادبیات ملتزم» می‌رسم. کسی که با عصر خود «درگیر» است و می‌کوشد تا با عمل خود یا با خشم خود یا با عصیان خود بر تاریخ مسلط شود با دنیا روابطی غنیتر و عمیقتر دارد تا کسی که از دنیا کناره می‌گیرد و به برج‌عاج پناه می‌برد.

نویسنده نمی‌تواند خواننده را به چیزی دلبسته کند مگراینکه خود حقیقتاً به آن چیز دل ببندد. اگر میدان دید او تنگ وحقیر باشد دنیایی که به ما عرضه خواهد کرد لاجرم تنگ و حقیر خواهد بـود.

ادبیات نومید کننده وجود ندارد

بیش از این نمی‌خواهم بـر سر ادبیات ملتزم درنگ کنم. در این باب سخنها گفته و بحثها کرده‌اند. ژرژ سامپرن هم در این باره نکاتی را تذکر داد که من با آنها کاملا موافقم.[1] فقط در خاتمهٔ کلام می‌خواهم دربارهٔ آنچه به شخص من مربوط است و در بـارهٔ آنچه

۱- رجوع شود بهصفحهٔ ۱۱۵ تا ۱۱۷ کتاب حاضر.

ادبیات برای من، من به عنوان نویسنده، می‌تواند انجام دهد چند کلمه‌ای بگویم. این هم نحوهٔ دیگری است برای جواب به سؤال «ادبیات چه می‌تواند بکند؟»

گفتم که جهان امری ناتمام است، اما تجربهٔ خود ما نیز ناتمام است. در واقع این تمامیتی است که همواره رو به اتمام می‌رود اما هیچ گاه تمام نمی‌شود و پیوسته از اختیار ما می گریزد. خصوصیت ذهن آدمی در این است که همیشه از حد خود فراتر رود و بنابراین در هر لحظه خود را نفی کند. ما به هر حال در کوشش خود برای اینکه لحظه‌را تماماً درك کنیم‌شکست می‌خوریم: ماهمیشه در فروسوی بدبختی، درفروسوی شادی می‌مانیم. هیجانها واحساسها،غمها وشادیها ممکن است کم یا بیش دوام‌آورند، اما به هر حال می‌میرند: ما قادر نیستیم که آنها را پیوسته در خود نگه داریم.

از سوی دیگر ــ و این نکته‌ای است اساسیتر ــ هیچ احساسی، هیچ فکری نمی‌تواند مجموع زندگی ما را در بر گیرد، هم بدبختی و هم شادیهای ما را، هم چندگانگی و هم تضادهای ما را، که جبر سرنوشت ماست. این از حیطهٔ تجربهٔ زندگی ما بیرون است.

و گمان‌نبرید که حافظه بتواندمعجزه کند: حافظه هم‌در کوشش خود برای اینکه لحظه را از نو زنده کند و تمامیت آن را باز یابد شکست می‌خورد. و نیز هرچند بکوشد تا گوناگونی لحظه‌هارایکسان کند به جایی نمی‌رسد.

فقط به یك طریق می‌توان دلهرهٔ مرگ را، مثلا، یا احساس درماندگی و وانهادگی را، یا لذت پیروزی را، یا هیجانی را که تازه جوانی ازدیدنِ گلهای ارغواندرمی‌یابد به‌اوج‌خود رساند: تنهاادبیات

است که می‌تواند حق این حضورِ مطلقِ لحظه را، حق این ابدیتِ لحظه را که برای همیشه‌جاوید خواهد ماند ادا کند.

و تنها هم‌اوست که می‌تواند در درون یك اثر، که تمامیتی‌واحد است، آن درختهای ارغوان‌را و مرگ‌مادربزرگ را یکجا گردآورد و به هر دو یکسان زندگی ببخشد. تنها اوست که می‌تواند همهٔ این لحظه‌های آشتی ناپذیر زندگی انسانی را با هم آشتی‌دهد.

بنابراین کلمه‌ها با زمان می‌جنگند، با مرگ می‌جنگند. ولی با جدایی هم می‌جنگند، زیرا که آنها می‌توانند ــ و این به گمان من از مسلمترین و لازمترین وظایف آنهاست ــ به فردیترین امورزندگی‌ما ــ به گذشت‌زمان، به طعم‌زندگی، به‌مرگ، به تنهایی ــ کلیت‌وعمومیت ببخشند.

هر نویسنده‌ای از راههای بسیار مختلف به سوی ادبیات آمده است، اما به گمان‌من‌هیچ یك از آنها اگر به نحوی ازانحاء ازجدایی رنج نبرده بود و اگر به نحوی از انحاء در پی‌آن نبود که این‌جدایی را از میان بردارد چیزی نمی‌نوشت.

خودِ من می‌دانم که شخصاًدرلحظات‌شادی‌همگانی، درلحظات تفاهم کامل متقابل ــ این حال را مثلا روز آزادشدن پاریس و بیرون رفتن‌نیروهای‌آلمان درك کرده‌ام ــ مطلقامیلی به نوشتن ندارم. در این لحظات، ادبیات به نظر من کاملا بیهوده می‌نماید.

از سوی‌دیگر، چون‌آدمی دستخوش‌نومیدی‌مطلق شود، ادبیات محال می‌شود (می گویم: محال، نه بیهوده)، زیرا که نومید شدن‌یعنی از هرگونه پناهی و دستاویزی دل بر کندن. این اصلی است‌بدیهی، اما معکوس آن بدیهی نیست، یا دست‌کم بداهت آن مورد قبول عام

نیست.

بنابراین اگر در حال نومیدی مطلق، نوشتن محال است، می‌توان نتیجه گرفت که ادبیات نومیدهم وجود ندارد. ولی این حقیقت را کمتر کسی هست که قبول داشته باشد.

در حقیقت، اگر کسی دلهره‌اش را بیان می‌کند، برای این است که گمان می‌برد که دلهره‌اش، هنگام بیان، معنایی می‌یابد و توجیهی از خود به دست می‌دهد. یعنی این شخص هنوز به ارتباط و تفاهم ایمان دارد. پس به آدمیان، به برادری آنان ایمان دارد.

و اگر من این سخن را به میان می‌کشم برای این است که به نام خوشبینی سوسیالیستی بر پایان آخرین جلد از خاطرات من و بر موضوع آخرین کتاب من[1] ایراد گرفته‌اند. به من گفته‌اند: «دلهره از گذشت زمان، وحشت از مرگ اشکالی ندارد. شما کاملا حق دارید که اینها را احساس کنید، حتی شرافتمندانه است. اما اینها مربوط به شخص شماست ... و نباید در این باره سخنی بگویید!» نامه‌هایی به من رسیده است، خاصه از چپروان، که اینها را به من نوشته‌اند.

اما من نمی‌فهمم چرا به بهانهٔ آنکه به آینده امید هست، به بهانهٔ آنکه شاید روزی جامعهٔ سوسیالیستی بر سر کار آید، باید سهم شکست و بدبختی را که در زندگی هر کسی هست نادیده بگیریم. دراین صورت ناچاریم بپذیریم که خوشبینی سوسیالیستها نظیر خوشبینی امریکاییها به آیندهٔ صنعت است که امروز بر همه‌جا مسلط شده و نام فقر را فراوانی گذاشته است و در پناه آینده‌ای موهوم، مفری برای

۱ـ اشاره به کتاب یك مرگ بسیار آرام که نویسنده در آن، واپسین لحظات زندگی و احتضار مادر خود را شرح داده است.

سلب مسئولیت خود در زمان حال می‌جوید.

اگر ادبیات بخواهد که از تنگنای جدایی برگذرد، خاصه در آن‌موردی که این جدایی چاره‌ناپذیر می‌نماید، باید که از دلهره، از تنهایی، از مرگ سخن‌بگوید. زیرااینها درست همان اموری‌است که ما رادر فردیت خود محبوس‌می‌کنند. ما نیازمندیم که بدانیم‌وحس کنیم که این تجارب برای دیگر آدمیان هم پیش آمده است.

زبان ما را در اجتماع انسانی وارد می‌کند، ما را عضو جامعه می‌کند. بدبختی و یأسی که بتواند کلمه‌ای برای بیان خود بیابد دیگر احساس جدایی‌و طرد ازجامعه نیست.دردی که می‌خواهد همدرد بیابد تحمل پذیرتر می‌شود. باید از شکست، از رسوایی، از مرگ سخن گفت. نه برای آنکه خوانندگان را نومید کنیم، بلکه به عکس برای اینکه بتوانیم آنها رااز نومیدی برهانیم[1].

هر انسانی از دیگر انسانها ساخته شده است و فقط از طریق آنهاست که وجود خود را درک می‌کند، و درک‌وجود دیگران جز از طریق بروز حالات باطنی آنها و جز از طریق وجودِ خود ما که به پرتوِ وجود آنها روشن شده است ممکن‌نیست.به گمانِ من این‌است کاری که ادبیات می‌تواند و باید بکند. ادبیات باید کدرترین و

۱- آلبرکامو دراین باره نظر کاملا مشابهی دارد. درکتاب اسطورهٔ سیزیف در بحث ازآثار کافکا می‌گوید: «اغلب کسانی که دربارهٔ کافکا سخن گفته‌اند آثار او را همچون فریادی از نومیدی وصف‌کرده‌اند که درآن هیچ‌التجایی برای‌آدمی نمانده است. اما دراین دعوی باید تجدیدنظرکرد. امید داریم تا امید. آثار خوشبینانهٔ آقای هانری بردو [نویسندهٔ معاصر فرانسوی، نظیر مطیع‌الدوله حجازی] برای من به‌نحو عجیبی یأس‌آور است. زیرا که در آن برای مردمی‌که اندکی مشکل‌پسند وسختگیر باشند هیچ‌راهی نیست.برعکس، افکارِ بدبینانهٔ آندره مالرو همیشه نیروبخش است.»

مبهمترین حالات باطنی ِ وجود ما را بـرای یکدیگر روشن و شفاف کند.

***

وظایف دیگری هم هست، اقدامات دیگری هم هست، ازجمله حادثه‌پردازی، صناعت نگارش، سیاست و غیره. لیکن بـه هر حـال اینها به منظور آدمیان به وجود می‌آیند و اگر خود برای خود هدف باشند و اگرپیوندشان را از انسان بگسلند پوچ‌و بیمعنی و حتی‌نفرت‌انگیز خواهند شد.

حفظ انسانیترین حالات انسان درمقابل زندگی‌ماشینی و زندگی اداری، درك و بیان جهان در مقیاس ِ انسانی، یعنی آن‌گونه که برای تك تك ِ افراد آشکار می‌شود ـ افرادی که بـه یکدیگر پیوسته‌اند و در عین حال از یکدیگر جدا ـ به گمان من ایـن است وظیفهٔ ادبیات و همین است که موجب‌می‌شود تا هیچ چیز دیگر نتواند جای‌ادبیات را بگیرد.

ایو برژه
Yve Berger

ناتوانی ادبیات

دو چیز برای من بـه یك نسبت تحمل ناپذیر است: اول اینکه کودکان از گرسنگی بمیرند، دوم اینکه به نویسنده‌ای توصیه کنند که ازنوشتن دست‌بردارد.

ادبیات چه می‌تواند بکند؟ دربرابر کسانی که برای‌ادبیات البته نه‌همهٔ قدرتهارا بلکه‌قدرتهایی که ندارد قائل‌اند واگر ببینند که در اعمال آنها کوتاهی کرده‌است خشمگین می‌شوند، گاهی به‌هوس می‌افتم کـه بگویم‌ادبیات هیچ کاری نمی‌تواندبکند. این‌حکم کاملا درست نیست.

من‌از ساده‌ترین مسائل آغاز می کنم که هم مؤید تجربهٔ نویسنده است (یعنی بسیاری از ما) و هم مؤید تجربهٔ خواننده (یعنی همهٔ ما).

من ده، بیست، پنجاه کتاب دربارهٔ اردوگاهها خوانده‌ام، یعنی دوهزار، چهارهزار، ده‌هزار صفحه دربارهٔ سرنوشت کسانی که آنها را می گرفتند، بـه‌اتاق گاز می‌بردند، خفه‌می کردند، به گلوله می‌بستند، تا حد مرگ کتك می‌زدند و بقیهٔ کارها. من از خواندن این چیزها نمردم. کسی را هم ندیده‌ام که از خواندن‌اینها مرده باشد. حتی‌خلاف آن را همیشه‌شنیده و دیده‌ام،یعنی اشخاصی را که دیروز با جنایت‌می‌ساختند و امروز هم با جنایت می‌سازند. گویی شرح فجایعی که در کتابها آمده است به‌آنها نمی‌رسد یا از کنار آنهامی گذرد. خلاصه اشخاصی را که

به‌زیستن، به‌خواندن، به‌نوشتن ادامه می‌دهند (علی رغم کلمات یا همراه کلمات، در کلمات یا در کنار کلمات).

چند شب پیش، در پنج ستون از صفحهٔ اول یکی از معروفترین روزنامه‌های عصر، تصویرهای هولناکی از جسدهایی در کنگو چاپ شده بود. می‌گویم تصویر، یعنی عیناً همان چیزی که کلمات به هنگام خوانده شدن یا نوشته شدن در نظر ما مجسم می‌کنند. فردا به طرف روزنامه‌های صبح دویدم، ولی هیچ خبری و اثری ندیدم از اینکه کسی، حتی یك نفر، از مشاهدهٔ این تصویرها مرده باشد. در عوض، می‌دانیم که زمین لرزه، آتش‌سوزی، تصادم با اتومبیل باعث مرگ می‌شود. ناچار با کمال فروتنی به‌این نتیجه رسیدم که: ادبیات کسی را نمی‌کشد و مانع زندگی کردنش هم نمی‌شود.

و با همان فروتنی به این نتیجه هم رسیدم که: عمل خواندن و نوشتن مطلقا قابل قیاس با اعمال دیگر مثل خوردن، آشامیدن، جنگیدن، صورت‌تراشیدن یا شنا کردن نیست، یعنی اعمالی که گاهی به‌مرگ عامل خود منتهی می‌شوند.

در اینجا به‌یاد جمله‌ای از ژان‌پل‌سارتر در مصاحبه‌ای که ژاکلین-پیاتیه با او کرده بود و در روزنامهٔ لوموند چاپ شد می‌افتم. سارتر می-گوید که میل به نوشتن رویهم‌رفته بسیار عجیب است و نویسنده که به شرح وقایع خیالی می‌پردازد در حقیقت دو چیز را با هم مشتبه می‌کند: خیال و واقعیت را.

نه، این درست نیست. حتی نظر من کاملا خلاف این است و معتقدم که نویسنده هرگز خیال و واقعیت را با هم خلط نمی‌کند. چه او خیال را برگزیند و چه خیال او را، به هرحال همواره برضد واقعیت

عمل می‌کند و می‌کوشد تا آن را از یاد ببرد.

اینجاست که صدای هزاران اظهارنظر، هزاران اعتراف را می‌شنوم. عقاید من در برابر اظهار نظر و اعتراف همهٔ کسانی که با آنها مخالف‌اند قرار می‌گیرند: پیشتر از همه ژان‌پل‌سارتر که مدعی است مدت سی‌سال، تا ۱۹۵۴، بیمار روانی بوده است، یعنی کسی که، بر اثر نیاز به توجیه زندگی‌اش، ادبیات را به‌صورت مطلق درآورده است. و باز پیشتر از همه همان ژان‌پل‌سارتر که مدعی است مدت پنجاه سال خواب زندگی‌اش را می‌دیده است. مدت پنجاه سال، یعنی در طی سالهایی که، در ضمن کارهای دیگر نویسندگی، رمانهایش را می‌نوشته است. پس نوشتن رمان (و نیز نوشتن شعر) شیوه‌ای است برای توجیه کردن هستی خود، شیوه‌ای است برای تسلیم شدن به بیماری روانی و افتادن در مطلق و خواب زندگی خود را دیدن. من هم حرف دیگری نمی‌زنم و قصد دیگری ندارم جز اینکه این رابطهٔ میان ادبیات داستانی و خیال را روشن کنم.

و ما همه می‌دانیم که آن روز چه خواهد شد، آن روز شومی که ناگهان درد روانی، مطلق، مقدس، رؤیا و ادبیات در برابر واقعیت تاب مقاومت نیاورند. روزی که مطلق و مقدس و بقیه از حالت اسطوره خارج شوند آن‌گاه واقعیت ناگهان سر برمی‌کشد و راست دربرابر ما می‌ایستد. واقعیت یعنی مثلا درخت (و فراموش نکنید که وجود درخت خردکننده و تحمل ناپذیر است؛ آخر درخت کتاب در برابر درخت واقعیت چه می‌تواند بکند؟) و نیز مثلا کودکانی که از گرسنگی می‌میرند و خود ما که از پیری می‌میریم و آن‌گاه یکباره کشف می‌کنیم که زندگی خود را ــ و نوشته‌های خود را ــ صرف این کرده‌ایم که

واقعیت را از خـود بپوشانیم، از آن بگریزیم، آن را چیز دیـگری بخواهیم و، در احسن‌موارد، آن رابه صورت دیگری درآوریم.

من خوب می‌فهمم که این کشف ناگهانی چون بر سر کسی فرود آید چگونه باعث دلهرهٔ او می‌شود. کیست که خود را چندان نیرومند بداند کـه مدعی شود از دستبرد آن مصون است؟ امـا شاید بتوانیم از این فاجعه بر کنار بمانیم، خاصه اگر حس کنیم یـا بدانیم که ادبیات (یعنی‌نوشتن و خواندن)به کاری نمی‌آید مگر برای اینکه آن‌را از ما، که چشممان را بسته‌ایم،دور بدارد.

همین جاست که‌تناقض ذاتی هر گونه‌اقدام‌ادبی آشکارمی‌شود. البته اقدام ادبی هنگامی است کـه در حقیقت ادبیات شما را انتخاب می کند (و لابد دربارهٔ آن‌قهرمانهایی که دنبال‌نویسندهٔ خود می گردند چیزی شنیده‌اید[۱]). بـه هر حال تناقض این است: شما می‌نویسید یـا می‌خوانید تا ازواقعیت بگریزید وبه‌مجردی که می‌نویسید یامی‌خوانید (و فقط کافی است که آن نوشته خوب باشد یـا توهم خوب بودن را در شما برانگیزد، زیرا به قول آندره ژیـد «در هنر هیچ مسئله‌ای نیست که خود اثـر هنری راه حل آن نباشد») باری، به مجردی که می‌نویسید یا می‌خوانید وارد واقعیت دیگری می‌شوید (و اگر آن را واقعیت می‌نامید از نارسایی زبان است یا از شرم و رودربایستی خود شما برای نامیدن ابدیت)، یعنی واقعیت راستین،سرشار، واقعیتی که در آن کمی، کاستی، گرسنگی،مرگ نیست.و این‌احساس سرشاری که به دیدن واقعیت (از بیراههٔ نوشتن و خواندن) برای شما حـاصل

۱ـ ظاهراً اشاره به‌نمایشنامهٔ شش شخصیت‌درجستجوی نویسنده، اثر پیراندلو، نویسندهٔ معاصر ایتالیایی.

می‌شود چندان است که گاهی هم به نحو عجیبی، با ساده دلی وحتی ساده‌لوحی، ادعامی کنید که نویسنده‌ای واقع‌بین‌وواقع‌نویس هستید وفقط داستانهای واقعی را می‌پسندید.

واقعیت خیره کننده‌ای که از سطر سطر کتابها سر بـرمی کشد چنان جسمیتی می‌یـابد که سرانجام بر واقعیت بیرونی غلبه می کند. کسی ازنوشتن یـا خواندن نمی‌میـرد. کسی را با نوشتن یا خواندن نمی‌توان کشت. کسی با نوشتن یاخواندن نمی‌داند کـه کودکان از گـرسنگی می‌میرنـد. احساس سر شکستگی و خجلتی کـه از ایـن بـابت دست می‌دهد چنان شدیداست که‌چه بساخودشما به‌نویسندگان تازه کار و به دیگـران نصیحت کنید که دست از نـوشتن بردارند و جامعه را بسازند.

پس در این صورت ادبیات چه می‌تواندبکند؟ در اینجا سخت وسوسه می‌شوم کـه این بار به قطع و یقین بگویم کـه ادبیات هیچ کاری‌نمی‌تواند بکند و تاجایی که به‌واقعیت مربوط می‌شود ازادبیات کاری برنمی‌آید.

ادبیات کاری نمی‌تواند بکند،زیرا ما واژه‌هارابه کار می‌بریم و واژه‌ها، چه برای نویسنده و چه برای خواننده، به صورت تصاویر ذهنی درمی‌آیند واین تصاویر به تصاویر ذهنی‌دیگری منتهی‌می‌شوند. من هیچ کتابی را سراغ ندارم که درواقعیت تأثیر دیگری جز میل به نوشتن بخشیده باشد (به همان صورتی که آندره مالرو می گوید که استعداد نقاشی از مشاهدهٔ پرده‌های نقاشی به وجود می‌آید). معروف است که پس از اینکه آندره مالرو سرنوشت بشر را نوشت و جایزهٔ گنکور را در ۱۹۳۳ گرفت بسیاری ازجوانان عضو حزب کمونیست

شدند. البته امروز ما به این اشتباه می‌خندیم که باعث شد تـا کتاب سرنوشت بشر یك پیام سیاسی برای جنگهای پارتیزانی تلقی شود. امـا مهم‌این‌نیست. مهم این است که جوانانی که زیـر تأثیر سرنوشت بشر وارد حزب کمونیست شدندبنابرهمان دلایل ازحزب کمونیست بیرون آمدند: دلایلی عاطفی و ادبی و، در نهایت، خیالی.

زیرا که ادبیات و زندگی با هم جمع نمی‌شوند. و چگونـه ممکن است جزاین باشد حال آنکه یکی به‌دیگری پشت کرده‌است؟ می‌گویند کـه کلبهٔ عموتم[۱] تأثیر بسزایی در روحیهٔ امـریکاییان شمالی نسبت به مسائل بردگی داشته است. ایرادی ندارم، اما باید سه نکتـه را تذکر دهم. اول اینکه اگر امروزه سیاهپوستی را «عموتم» بدانیم بدترین توهین را بـه او کرده‌ایم. دوم اینـکه کلبهٔ عموتم درست نقطه مقابل کتاب موفق‌است، نقطه مقابل مفهومی است که امروز ازادبیات درمی‌یابیم. سوم اینکه مورخان متفقاً عقیده دارند ـ خاصه اگـر اهل شمال امریکا باشند نه جنوب ـ که کلبهٔ عموتم وضع را بکلی آشفته کرده است: انتشار این کتاب باعث شد که آن مسئلهٔ «واقعی»، یعنی مسئلهٔ وجود اقلیت سیاهپوست ستمکش، به‌درستی دیده نشود.

و در آخر این سؤال را مطرح می‌کنم: آیـا روبسپیر[۲] عمـل سیاسی‌خودرااز هلوئیز جدید الهام گرفته‌است؟ نه، از قرارداد اجتماعی[۳].

۱ـ اثر بیچراستو (H. Beecher-Stowe)، نویسندهٔ امریکایی در قرن نـوزدهم. این رمان که برضد بردگی نوشته شده است درسال ۱۸۵۱ منتشر شد.

۲ـ Robespierre، از سران انقلاب کبیر فرانسه.

۳ـ هلوئیز جدید و قرارداد اجتماعی هردو را ژان‌ژاك‌روسو نوشته است، بااین تفاوت که اولی رمان یعنی اثر ادبی است و دومی تحقیق یعنی اثری علمی است. منتها باید پرسید که آیا می‌توان تحقیق را جزو ادبیات نیاورد؟ این همان ایرادی است که ژان‌پل‌سارتر خواهدکرد.

ادبیات کاری نمی‌تواند بکند، زیرا در بهترین موارد، یعنی در مورد کتابهای موفق که ارزش ادبی دارند، تصاویر فقط واقعیت خاص خود را به ما عرضه می کنند و واقعیت دیگر را تحمل ناپذیر و زجر- آور می‌سازند، همان واقعیتی را که باید به آن باز گردیم، زیرا باید زندگی کنیم: زندگی کردن یعنی خوردن، آشامیدن، مردن و بقیهٔ کارها که همه هم دلپذیر نیستند، زیرا پس از خوردن و آشامیدن دیگر کسی میلی به خوردن و آشامیدن ندارد و مرگ هم مطلقا خواستنی نیست. فعالیت خواندن و نوشتن چیزی نیست مگر فعالیتی که ما را از این واقعیت‌بد که گفتم جدا می کند، به‌حدی که، درمقایسه با آن، همهٔ کتابها، حتی سیاهترینشان، کتابهایی پاک و روشن‌اند، کتابهایی ملکوتی‌اند. کتابهایی خارج از زندگی برای خواب دیدن و خیال کردن. کتابهایی که در آنها اگر هم کسی بمیرد هرگز مردن «واقعی» نیست.

بدین جهت یکی از مفتضحترین اشتباهاتی که من سراغ دارم اشتباهی است در مورد «کتابی که کمك می کند». کمك به چه‌کار؟ به زندگی کردن؟ نه، برعکس، به‌زندگی‌نکردن، به‌مردن، به رفتن‌درجهانی که‌چون‌نوشتن‌و خواندن‌شما را در آن داخل کند شمااز واقعیت خارج شده‌اید. چه بسیار به گوش خود شنیده‌ام که مردم به نویسندگان، که منتظر شنیدن‌همین جمله بوده‌اند، می گویند: «شما به‌من کمك کردید.» این اشخاص‌مسلماً احتیاج داشته‌اند که کسی کمکشان کند. اما خواندن کتاب آنها را کمك به‌چه‌کار کرده‌است؟ به رهایی از بیماری؟ ازعشق ناکام؟ از بی پولی آخر ماه؟ نه، کتاب آنها را به جای‌دیگر برده‌است، به دیاری که در آنجا هرگز از بیماری رنجه نمی‌شوندو گذشت زمان‌به عشق صدمه‌نمی‌زند و پول باعث نگرانی نیست، حتی اگر رمان‌نویس

دهها بیمار را به‌صحنه بیاورد و جز آنها و جز عاشقان دلسوخته و جز بینوایان کسی را نیاورد.

می‌دانم که آنچه می‌گویم موجب خشم می‌شود. آخر دربارهٔ مرگ، دربارهٔ زندگی پیاپی حرف زدن خسته‌کننده است. شنونده ترجیح می‌دهد که بگوید: «خوب، بله» و به چیز دیگر بپردازد. اما تصوری که‌من از ادبیات به‌منزلهٔ «فعالیت‌مرگ» دارم به نظرم درست‌تر است ازتصوری که هنگام‌قضاوت دربارهٔ فلان‌کتاب خوشایند به‌این صورت ادا می‌شود: «این عین زندگی است.»

نه، این عین زندگی نیست، عین مرگ است. و این نکته را بعضی هوشمندان به‌خوبی دریافته‌اند. مثلا برناردفرانك[1] دربارهٔ کتابی می‌گوید :«نویسنده وانمود می‌کند که از ما غافل است و غرق در موضوع خود شده‌است، ولی ناگهان، در میان شرح خشك و بیروح زندگی خود، پنجاه سطر عالی دربارهٔ بعضی‌حوادث دورهٔ جوانی‌اش به چشم می‌خورد و ما خوانندگان را، در هر سنی که باشیم وبی آنکه خود بدانیم، گویی ناگهان مسحور می‌کند. آن‌گاه ما بیست سالگی گمشدهٔ او و دورنمای آیندهٔ شهرت او می‌شویم و مرگ او راچنان از پیش‌حس‌می‌کنیم که گویی‌مرگ‌خودماست، **گویی ما مرده‌ایم**. همینکه بیدار می‌شویم، دیگر دیر شده‌است، نفرت‌آور است: آن عفریت‌رند خون‌آشام خون ما را مکیده وبرای تسلی جز زندگی بیروح و دلگیر ما چیزی برایمان نگذاشته است.»

پس‌در این‌صورت‌ادبیات‌چه می‌تواندبکند؟ تا چیزی ننویسیم و نخوانیم‌هیچ نمی‌تواند بکند. اما برای من نویسنده و خواننده، تا

1- Bernard Frank

می‌نویسم و می‌خوانم، چیزی گرانبها و بی همتاست: وسیله‌ای است که به کمك آن فراموش می‌کنم که کودکان از گرسنگی می‌میرند و فراموش می‌کنم که، به‌قول پگی یا کلودل[1]، شرّ عالمگیر در کمال خویش است. ادبیات به من احساس زندگی حقیقی می‌بخشد. کتابها، واژه‌ها، تصویرها زندگی حقیقی‌اند.

ادبیات هیچ نیست مگر آنچه گفتم. ادبیات انقلاب نمی‌کند، مانع بیداد نمی‌شود، سنگر نمی‌سازد. مدتها پس از اینکه سنگرها ساخته شدند تازه می‌فهمند که کتابها ممکن بود آنها را بسازند. ادبیات هیچ کم ندارد جز همین توانایی. ادبیات چیزی است که مانع خفتن نمی‌شود، زیرا از لحاظی ادبیات را در خفتن به وجود می‌آورند. ادبیات نقاب است، نقابی چنان کامل که وسوسهٔ بزرگ نویسندگان این است که در کتاب بمانند و حتی خود کتاب شوند.

وانگهی، همهٔ موجودات در جستجوی نقابی هستند که واقعیت را از آنها پنهان کند و، بر این اساس، من میان نویسنده با رؤیاهای محتوم و باشکوه و مصیبت‌بار او هیچ فرقی نمی‌گذارم و نیز هیچ تفاوتی نمی‌بینم میان نویسنده که بیرون از واقعیت می‌نویسد با مرد زنباره یا بار فروشی که در راه زنها یا تجارت پرتقال همان شور و شوق و پشتکار را به خرج می‌دهد تا چیز دیگری جز زن و پرتقال پیدا کند و همان احتیاج را دارد تا نبیند که زن و پرتقال متأسفانه کامل نیستند. منتها نباید فراموش کرد که:

ادبیات واقعیت نیست و نمی‌تواند باشد و ناتوانی‌اش درهمین است. ما ازاین ناتوانی رنج می‌بریم و آن را عمیقاً حس می‌کنیم.

۱ـ Péguy و Claudel دوتن ازبزرگترین شاعران معاصر فرانسه.

ناچار بایدزندگی کنیم ـ وبمیریم ـ چون همیشه نمی‌توانیم در کتابها، در برگها، در واژه‌ها بـه سر ببریم. پس دوباره یکسر درواقعیت فرو می‌افتیم. و ما همه که‌در اینجا هستیم، ما همه که‌نویسندگانی مرتجعیم و چاره‌ای از آن نداریم، هرکدام به قدر همت خود به‌فکر استواری معتقدات خود، به فکر کیفیت حساسیت خود، به فکر کودکانی که از گرسنگی می‌میرند می‌افتیم.

من برای نویسندهٔ مرتجع ولی مرد مبارز، کـه ما همه هستیم، فقط‌یك چاره می‌بینم: رفت‌وآمد. این همان کاری‌است که بایرون[1] کرد و اگر او نویسنده نمی‌بود مسلم نیست که برای جنگیدن به‌یونان می‌رفت. این قدر هست که عمل بایرون ازآن‌رو ارزش واهمیت یافت که اوشاعر بود نه سرباز.

ژان‌پل سارتر برای نوشتن توصیه می‌کند که در انتظار انقلاب بمانیم. چرا انتظار؟ مگر نه‌این است که ادبیات، یعنی‌همان‌جهان‌شگفتی که شرحش را دادم (آنجا که گرسنگی و مرگ‌کودك نیست)، تصور و تصویری از همان نتیجه‌ای راکه‌انقلاب باید به بارآورد، به ما می‌دهد؟

آری، رفت و آمد. گاهی جبرهایی‌هست که در برابر آنها کاری از ماساخته نیست، به‌خصوص باکتاب. ادبیات رابایدپیروزی دانست، زیرا که به‌کتاب‌منتهی می‌شود، و بایدشکست دانست، زیرا که به‌سود یا به‌زیان واقعیت‌کاری نمی‌تواند بکندوزیرا که عاقبت باید ازکتاب بیرون‌آمد.

---

۱ ـ **Byron**، شاعر انگلیسی (۱۷۸۸-۱۸۲۴) که برای دفاع از میهن‌پرستان یونانی به‌شرق رفت ودرهمان‌جا درگذشت.

هنگامی که نویسنده پس‌ازسیروسیاحت درعالم خیال به‌زندگی بازمی‌گردد دامن خیال‌را رها نمی‌کند. اگرتا انتهای‌سرنوشت محتوم نویسندگی خودپیش رفته‌باشد آن‌گاه به فرشتهٔ مغضوبی می‌ماندکه‌این همه درباره‌اش نوشته‌اند و ملکوتی که به یاد می‌آورد رسواکنندهٔ این زمینی است که درآن کودکان از گرسنگی می‌میرند.

پس ادبیات کارها می‌تواند بکند، اما نه‌آن کارهایی کـه از سر شوق یا سبکسری برای‌آن فرض کرده‌اند.

ژان‌پل‌سارتر

Jean-Paul Sartre

خواندن برای دادن معنایی به‌زندگی

چون به سخن چند تن از نویسندگان در اینجا گوش می‌دادم باخود گفتم که ای کاش خوانندگان‌به جای آنها می‌بودند، زیراچون همگی‌رمان‌نویس‌اند فراموش می‌کردند که ادبیات‌فقط داستان نیست. فی‌المثل تحقیق هم‌هست و مشکل‌بتوان آن را ازادبیات بیرون کرد...

در این صورت، تکلیف آن رؤیاهای زیبای مرگ که برای ما شرح دادند چه می‌شود؟ این مطلب دیگری است.

ثانیاً من از آن رو خوانندگان را به جای آنها آرزو می‌کردم که ادبیات در حکم ارتباط است و این حقیقت را همه، جز دو تن از پیروان ادبیات ملتزم، در اینجا فراموش کرده بودند.

ثالثاً از آن رو که در این‌صورت وظیفهٔ نشانه[1]سازی ادبیات را به آن باز می‌گردانند.

چون می‌شنوم که «انسان ادبیات است» آناً چنین می‌فهمم که انسان در ادبیات با خود بیگانه می‌شود. زیرا بـرای من مطلقا محال است که بتوانم یکی از فعالیتهای انسان را، یعنی فعالیت ادبـی را، مثل ژان ریکاردو، تعریف او بـدانم[2]. انسان را ذات ادبیات دانستن

۱- برای شرح معنای «نشانه» رجوع شود به‌توضیح ذیل صفحهٔ ۱۴۳.
۲- رجوع شود به‌صفحهٔ ۱۴۵ و ۱۴۶ کتاب حاضر.

بیمعنی است.

پس چون‌نمی‌توانم خواننده را به‌جای خود دعوت کنم‌ناچار خود را به جای او می گذارم. بنابر این چیزی دربارهٔ نویسنده نمی‌گویم، بلکه در مقام خواننده می‌ایستم و این سؤال را مطرح می کنم که امروز خواننده در کتاب چه می‌تواند بجوید. می گویم «امروز» زیرا این همه‌چیز راعوض‌می کند. هم اکنون‌دیدیم که‌کار چوپان‌شیدا به خندق باستیل کشید[1]. امیدوارم که رمان نو هم‌سرانجام به‌انقلابی در فرانسه منتهی شود[2].

میل دارم خواننده را مورد نظر قرار دهم تا نکته‌ای را که در اینجا فراموش شده بود گوشزد کنم وآن این است که کلمه«نشانه» است. دربارهٔ زبان که خود خود را می‌سازد سخن گفته شد ــ و ما به زودی این مسئله را به تفصیل بررسی خواهیم کرد ــ و عبارتهایی از من نقل کردند، اما این نکته‌را از یادبردند که زبان از مقداری‌عناصر کتبی‌یاشفاهی ساخته‌شده است که وجود حاضردارند، جسماً‌حاضرند، و ناظر به عناصر دیگری هستند که حضور ندارند یا حضور دارند اما دیده نمی‌شوند و آنها مدلولهاهستند و این مدلولهارا به وسیلهٔنشانه‌ها به افراد دیگر می‌شناسانند.

پس خواننده‌ای هست، یعنی انسانی که معانی را به وسیلهٔ نشانه‌ها به او می‌شناسانند. کتابی که من در دست می گیرم یک شیء مادی است واین شیء خود رابه من عرضه می کند. دراین لحظه

۱ـ رجوع شود به‌صفحهٔ ۱۴۰ و ۱۴۱ کتاب حاضر.

۲ـ آیا سارتر می‌دانست که بابیان این‌جملهٔ طعنه‌آمیز درواقع حوادث مهٔ۱۹۶۸ را پیشگویی می کند؟

من، از لحاظ این کتاب، خواننده معنی‌مـی‌دهم. یعنی کتاب خود را به من کـه خواننده‌ام عرضه می‌کند و بنابراین مرا بـه من رجوع می‌دهد.

به عبارت دیگر، اگر مـن قرصهای مسکنی روی میزم داشتـه باشم ودچار زکام شده‌باشم‌من ازلحاظ این قرصهابیمار معنی می‌دهم. منتها، در مورد قرص، من طرز استعمالش را می‌دانم، دستـورالعملش را می‌شناسم: این امریه‌ای است که از طرف پزشك صادر مـی‌شود. اینها همه کاملاواضح و مسلم است.

اما طرز استعمال کتاب‌کدام است و، هنگامی که‌کتاب‌دربرابر من‌است و من می‌خواهم آن را به کار بگیرم، من به عنوان خواننده چیستم؟ کتاب از من چه می‌خواهد و من چه می‌شوم؟

بدیهی است که این کتاب فایدهٔ مستقیم عملی ندارد، ما این‌را می‌دانیم. این هم کاملا مسلم است ـ و مطلقا لزومی نداشت کـه این همه بر آن تکیه کنند ـ که‌هیچ کتابی مانـع مردن کودکی نشده‌است. مسئله این نیست ... مسئله این‌است که بدانیم از من به عنوان‌خواننده چه خواسته می‌شود.

آیا من وسیله‌ام، همکارم یا آفریننده‌ام؟ این است مسئله‌ای که باید مطرح کـرد و غالباً نویسندگان تمایـل دارند که آن را از قلـم بیندازند.

وسیله به چه معنی است؟ آیا به این معنی است که من مأمـورم تا اثر را، معانی مختلف اثر را، زنده کنم؟ پس عمل مـن عملی‌کاملا انفعالی است، مثل عمل کودکی که تصویری را از روی نقطه چیـن می‌بـُرد و از کاغذ بیرون می‌آورد. در این‌صورت من، بـه یك معنی،

فردی هستم که اثر در درون او تولید می‌شود. بدین گونه است که کتاب مرا نشان می‌دهد، یا بر من دلالت می کند، چنانکه مثلا لودویك ژانویه[1] در کتاب انتقادی‌اش می گوید:«اثر خود غایت خویش است، درس خویش است.»

این است نمونهٔ بـا خود بیگانگی انسان در محصول کـارش، یعنی رفتار ما با اثـر مکتوب همان رفتار «شیء پرستی»[2] ما بـا کالای تجاری‌است. ارزش استعمالش هم‌بابهایش، یعنی بازیابی غیرانسانی، پوشیده می‌ماند.

امروز این‌عبارت «اثر خود غایت خویش است، درس خویش است» به چه‌معنی است؟ به‌این معنی است که شما خوانندگان‌وسیله‌ای بیش نیستید، به‌این معنی است که عمل خواندن باید دایره‌وار به‌روی خود بسته شود. وظیفهٔ زبان در اینجا دیگر روایت‌نیست،بلکه روایتی است که خود را می‌سازد، یعنی روایتِ روایت است یا تأثیر عمل روایت‌بر راوی است. اما روایت، به عنوان‌رویدادی پیش‌بینی نشده، در راه می‌تواند تغییر یابد و حالت راوی راتغییر دهد و دیدگاهها را عوض کند و جز اینها...

ازاین قرار مایك‌شیء خودمختارداریم. اغلب‌هم، مثل بوتور[3]، این‌نکته‌رااضافه می کنند که کتاب‌همه چیزرا،ازجمله علت‌خود را، باید درخودداشته باشد و بدین گونه ما، در پایان روایت که باآغازآن پیوند

۱ـ Ludovic Janvier، محقق ومنتقد ادبی معاصر فرانسوی و نویسندهٔ کتابی دربارهٔ ساموئل بکت وغیره.

2- fétichisme

۳ـ Michel Butor، رمان‌نویس و محقق وشاعر معاصر فرانسوی وازمعروفترین نویسندگان «رمان‌نو».

می‌خورد، می‌بینیم که راوی خود نویسنده می‌شود.

پس این تجربه‌ای است که درخود منعکس می‌شود، یعنی تجربه‌ای انعکاسی یاخودساز است. دراین مورد، زبان به خود بازمی گردد. در زندگی روزمره، زبان به چیز دیگری دلالت می کرد. مثلا من می‌گفتم: «این میز را یا این لیوان را ببینید.» اکنون زبان خودش دیگر دلالتی‌ندارد، یعنی نشانه‌ها همچنان به‌اشیاء رجوع‌می‌دهند، اماخودشان اشیائی هستند که دربارهٔ آنها چیزی گفته نشده است.

بنابراین‌مضاعف‌شدن‌انعکاسی‌زبان‌است‌وزبان به‌صورت‌انعکاس نشانه‌ها بر نشانه‌های دیگر در می‌آید. واضح است که به این ترتیب جهان بسته‌ای آفریده می‌شود که‌از آن‌نمی‌توان بیرون رفت.

مثالی که هم‌اکنون ژان‌پیر فای شاهد آورد بسیار گویا بود و آن عبارت «واژه‌ها» است[1]. این کلمه‌ای‌است که‌هم به‌یك اثر ادبی رجوع می‌دهد و هم در عین حال به قسمتی از زبان.

ژان‌پیر فای، باذکر این‌مثال، از حوزهٔ زبان بیرون نرفته است. اگر کلمهٔ «درخت» را انتخاب می کرد مسئله عوض می‌شد، زیرا این کلمه مسلماً به‌کلمه‌های دیگر و حتی، به نحوی عامتر، به همهٔ زبان رجوع می‌داد، ولی درعین حال، بیرون ازخود، ازطریق دلالت (یعنی تجاوز کلمه از محدودهٔ خود)، به درختهای‌عینی‌هم‌رجوع‌می‌داد. همان درختهایی که چون ایوبرژه‌با آنهاروبه‌رو می‌شود این‌همه‌رنج می‌برد.[2]

باری این کلمه ــ و مجموعهٔ این کلمه‌ها ــ می‌توانند به کلمه‌های دیگر رجوع دهند و این مسئلهٔ کلمه‌ها را که به کلمه‌ها رجوع می‌

۱ــ رجوع شود به‌صفحهٔ ۵-۱۴۴ کتاب حاضر.

۲ــ رجوع شود به‌صفحهٔ ۱۷۲ کتاب حاضر.

دهندو مسئلهٔ انعکاس کلمه‌ها را بر خودِ کلمه‌ها به عنوان ذات ادبیات به ما عرضه کردند.

دراین صورت، مقولهٔ ادبی دقیقاً مشخص می‌شود و تعریف آن به‌دست‌می‌آید: اگرزبان‌موضوع‌ادبیات باشد و اگرخواننده فقط باید بگذاردکه‌دایره بسته شود اثرادبی البته واقعیتی مطلق دارد.

مسلماًمی‌توان وظایف بزرگی‌برعهدهٔ‌خواننده گذاشت‌تامحروم شدن او را ازآن گونه‌آزادی که به‌زودی شرح‌خواهم داد جبران کرد. مثلا می‌توان از او خواست که در ساختن‌موضوع مورد بحث مداخله کند. با تقلید ازبعضی ساخته‌های موسیقی، رمانی می‌نویسندکه درآن بتوان از سه مدخل مختلف وارد شد، یعنی یا از اول یا از آخر یا از وسط داستان، و این رمان بر حسب ترتیبی که خوانده می‌شود معنای دیگری می‌یابد.

می‌گویندکه این شیوه‌مستلزم مشارکت خواننده است، زیرادر واقع، به‌طوری‌که میشل بوتور در پایان نوشتهٔ خودنتیجه گرفته‌است، «خواننده با استفاده‌ازآزادی‌خود درآنجا واردمی‌شود و رمان رابه‌هر صورتی که بخواهد در می‌آورد».

در حقیقت این شوخی است، زیراآزادی درکار نیست، بلکه خواننده را وادار می‌کنند تا تصادف را به‌گردن خودبگیرد. نویسنده چون می‌خواهد اثرش مطلق باشد می‌کوشد تا تصادف را هرچه بیشتر از میان بردارد وقصه‌ای می‌آفریندکه، مثل بعضی ضربهای موسیقی یا وزنهای شعر، می‌تواند هم از اول هم از آخر شروع شود، و به این طریق تصادفی را بر عهده می‌گیردکه، به‌قول معروف، با ریختن طاس نرد هرگز نمی‌توان‌آن رااز میان برداشت.آن وقت‌می‌خواهند دوباره

آن رابه میدان بیاورند و کاری کنند که این عمدی و ارادی جلوه کند. اما این عمد و اراده از کیست؟ از نویسنده است نه از خواننده. بنابراین چون ادعا کنند که آزادی خواننده را فرا خوانده‌اند، در واقع دروغ می گویند: خواننده در این میان وسیله‌ای بیش نیست.

آن گاه اگر این اثر، این زبان که خود به تنهایی با خود سخن می گوید وخود به تنهایی بر خود نظارت می کند، بایدبه‌صورت مطلق در آید، یعنی اگر ارتباط از طریق زمان ومیان افراد صورت نگیرد بلکه به نحوی باشد که گویی هرفرد از قله‌ای که همان زمان است می گذرد و به دیگران نرسیده گم می‌شود پس این واقعیت مطلق دو مبنا بیش نخواهد داشت: خدا یا مرگ.

دربارهٔ خدا چیزی نمی گوییم. زیرا اولا کسانی هستند که به او اعتقاد ندارند و بنابراین خدا مبنایی کافی نیست. و این را هم بگوییم که حتی برای کسانی که به او اعتقاد دارند باز هم این مبنا کافی نیست، زیرا در صورت وجود خدا اگر مطلقی باشد رابطه با اوست. اما در این مورد هیچ فعالیت بشری یا غیر بشری نیست که مطلق نباشد. و مطلق خاصی وجود ندارد که ادبیات باشد.

اما در بارهٔ مرگ، هم اکنون دیدید که چگونه ادبیات ومرگ را با هم درآمیختند. این یك نظریهٔ بسیار قدیمی است که هنر را مبارزه با گذشت زمان، یعنی مبارزه باجریان انفعالات ذهنی، مبارزه باجریان امور می‌داند. پس این نظریه مبتنی بر دیدگاه مرگ یا، به بیان دیگر، دیدگاه حافظه است. زیرا، چنانکه می‌دانیم، حافظه مبتنی برتسلسل و توالی نیست، یعنی امور را نه بر حسب تقدم و تأخر آنها بلکه به هر ترتیبی که بیایند و بر حسب یادآوری آنها به‌دست می‌دهد.

بنابر این زندگی در «بیزمانی» دیده می‌شود و خود زمان هم کاملا محدود است. بدین ترتیب خواننده وارد مرگ می‌شود، یعنی وارد بُعدی غیرتاریخی.

اما در مورد بسیاری‌از آثار هیچ چیز دروغین تر از این‌نیست. زیرا اولا آفرینش امری زمانی است. ثانیاً اثر هنری خواب و خیال نیست، بلکه کار و فعالیت است، بنابراین مبارزه با واقعیت است، واقعیتی که هرچند کاملا کلامی است ولی استحکامی مادی و عینی دارد. ثالثاً نویسنده هنگامی که می‌نویسد هدفی دارد، حتی اگر، چنانکه گفته شد، کاملا به آن نرسد و حتی اگر در طی راه تغییر کند باز هم هدفی هست. بنابراین در اثر هنری آینده‌ای هست و گذشته‌ای هست و ترتیبی هست، یعنی‌پیش و پسی هست، و درخواندن هم‌همین نظم هست.

به عبارت دیگر، زمان خواندن هست و این هرگز زمان مرگ نیست، بلکه امری زنده و واقعی در کار است، چه در نوشتن اثر و چه در خواندن آن. و خواننده کسی نیست که‌به هنگام خواندن‌وارد مرگ‌شود، بلکه کسی‌است که عملی صورت‌می‌دهد که عبارت‌است از گرد هم آوردن کلمه‌ها از راه چشم و دریافتن معنای آنها، و این کار را به منظور نتیجه‌ای که‌می‌جوید یا مطلوبی که حس می کندنویسنده می‌خواهد به آن دست یابد انجام می‌دهد.

البته هستند آثاری که‌آثارمرگ‌اند، یعنی به قلم کسانی‌نوشته شده‌اند که مرده‌اند و، فی‌المثل نظیر تراژدیهای راسین، به دوره‌ای تعلق دارند که درآن بعضی شکلهای نمایش زنده بودند و امروز این شکلها از میان رفته‌اند.

در اینجا ـ و شرح آن بسیار طولانی خواهد شد ـ رابطه‌ای با مرگ هست. اشتباه در این است که کسی بخواهد از پیش بمیرد (چنانکه ژان کوکتو در مورد بارس[۱] می‌گفت: «پیشاپیش جمله‌های فنا ناپذیر می‌نویسد.»). البته بهتر است پیش از مردن فناناپذیر شد، زیرا پس از مردن دیگر نمی‌توان چنین امیدی داشت...

ولی به هر حال بدیهی است که فعالیت ادبی، چه برای نویسنده و چه برای خواننده، فعالیتی حقیقی است و این نه هستی ماست و نه مرگ ما، بلکه فعالیتی عملی است که هدفی داردو آثاری می‌آفریند.

اما در مورد مضاعف شدن زبان که مورد بحث قرار گرفت، باید بگویم که در حقیقت تعریف ادبیات همیشه همین بوده است. حتی در مورد خود جوش‌ترین و ارتجالی‌ترین انواع آن، حتی در مورد ادبیات شفاهی، همیشه نظارتی از زبان برزبان هست.

هنگامی که قسمتی از نوشتهٔ مرا دربارهٔ «فلورانس» نقل کردند[۲] و کلمه را به عنوان یادآور تصاویر و نه به عنوان نشانه مثال آوردند و آن را با این اظهار نظر سنجیدند که «کلمهٔ نثر می‌خواهد نشان دهنده باشد» تذکر مرا فراموش کردند که در آن گفته بودم این تصویر-سازی در نثر هم البته وجود دارد والا سبکی در کار نخواهد بود، زیرا سبك عیناً همین است.

پس فقط می‌خواستم این را بگویم که بعضی از شاعران کلمه را تنها به اعتبار شکل تصویری آن که، از مجرای لفظ «فلورانس»، به گل یا به زن رجوع می‌دهد به کار می‌گیرند.

۱- Maurice Barrès، داستان نویس و محقق و سیاستمدار فرانسوی (۱۸۶۲-۱۹۲۳).

۲- رجوع شود به صفحهٔ ۱۳۰ کتاب حاضر.

رویهمرفته انعکاس زبان بر خود همان«معانی بیان» است. همهٔ صناعات ادبی یاقواعد فن بیان که منطقی یا دیالکتیکی نباشد درواقع قواعد استعمال زبان به وسیلهٔ زبان‌است. همان زبان‌است که‌جسمیت می‌یابدو قواعد خاص خود را که‌مصداق عینی ندارند نمایان می کند.

اما اگر زبان ــ در معانی بیان یا در آثاری که برای ما مثال آوردند ــ نشانه هم باشد نشانهٔ تنها نیست، بلکه نشانه‌ای است که مضاعف می‌شود، یعنی بر چیزی جز خود هم خواه ناخواه دلالت‌می‌کند و این است آن نکته‌ای که فراموش شد.

ما امروز، پس ازمالارمه[1]، وارد دوره‌ای شده‌ایم که هنر درآن خود را انتقاد یا عیار سنجی می کند. مالارمه شعر دورهٔ خود را «شعر انتقادی» یا «شعر خودسنج» تعریف می کرد.

از آن زمان،بیشتر هنرهاو حتی‌ادبیات خود را انتقاد می کنند. یعنی مثلا در مجسمه سازی (محض نمونه آثار جاکومتی[2] را در نظر بگیرید) دیگر در پی‌آن نیستند که برطبق سرمشقها و دستورالعملها و اصول، مجسمهٔ‌معینی بسازند، بلکه درهر مجسمه‌ای که می‌سازند امر مجسمه‌سازی‌را درکار می‌آورند. این‌بدان معنی است که محدودیتهای خود را، ارزش‌و اعتبار کار خود را یا، به‌قول جاکومتی، امکان خود رابرای‌رسیدن به‌نوعی نظیره‌سازی می‌سنجند. خلاصه درآنچه‌مجسمه‌ساز می کند خود مجسمه‌سازی مطرح می‌شود، منتها این امر به چیزی ناظراست. جاکومتی‌نیزهمین‌رادرکارمی‌آوردوبا این‌همه مجسمه‌هایش

۱ـ **Mallarmé**، از بزرگترین شاعران فرانسه و آغازکنندگان راه شعر نـو (۱۸۴۲-۱۸۹۸).

۲ـ **Alberto Giacometti**، نقاش‌وپیکرتراش معاصرسوئیسی(متولد ۱۹۰۱).

به‌چیز دیگری دلالت می کند جز این اندیشهٔ انتقادی، و آن موضوع مجسمه است، یعنی مدلول انسانی اش.

همچنین است زبان. انتقاد درونی ادبیات ازخرد، که به نظر من در «رمان نو» کاری ستودنی و عالی است، نباید ما را از مدلول ادبیات غافل کند. و فقط از طریق تغییرات درونی زبان نمی‌توان به تغییر دلالت دست یافت، بلکه تأثیر متقابل دلالتها بر یکدیگر هم مطرح است، و این است یکی از نکته‌هایی که از نظر ژان ریکاردو دور ماند.

پس می‌بینید که اگر ما، به‌عنوان خواننده، فقط وسیله باشیم آن وقت اثر به صورت مطلق در می‌آید و انسان در ادبیات با خودبیگانه می‌شود و خودسنجی و انتقاد دال به‌نابودی هر گونه دلالت می‌انجامد.

در حقیقت این وظیفهٔ واقعی خواننده نیست و کار نویسنده شاهدی بر این مدعاست، زیرا نویسنده همواره نسبت به اثرش مانند موسی با تردیدها و نگرانیهایش در برابر ارض موعود است، نه فقط به دلیل آنکه کارش با آنچه خود می‌پنداشته است تفاوت دارد، بلکه ضمناً به دلیل آنکه فقط خود او نیست که می‌داند کاری متفاوت کرده است، دیگران این را به او می گویند و اینها خوانندگان‌اند. به‌عبارت دیگر، شیئی که ساخته است به صورت دیگری جز آن که خود گمان ساختنش را داشته است از خوانندگان به او باز می گردد، زیرا در خواندن، آفریدن هست.

در واقع، نویسنده هنگامی که کار می کند و می‌خواهد جمله‌اش ساخت مناسب را داشته باشد خواننده را درنظر می گیرد، زیرا خواننده باید آن را به صورت تجربه و احساس تازه‌ای بپذیرد.

هنگامی که من جمله‌ام را می‌نویسم پیشاپیش آن را به‌طور ناقص

می‌شناسم، پس نمی‌توانم آن را ببینم، و چون نمی‌توانم آن را ببینم نمی‌دانم چگونه عملا با اثر من ترکیب خواهد شد. یك هفته بعد این کار را می‌توانم بکنم، زیرا تا یك هفته بعد من با اثرم فاصله گرفته‌ام، یعنی خواننده شده‌ام، ولی فعلا این کار را نمی‌توانم بکنم و نمی‌توانم احساس و تجربه‌ای حقیقی داشته‌باشم. پس چه کار می کنم؟ می کوشم تا خود را به صورت خوانندهٔ جملهٔ خود مجسم کنم.

همهٔ نویسندگان همین کار را می کنند. کار کردن عبارت است از فرورفتن با دیدی آرمانی وانتقادی در جلد شخص دیگری که خواننده است، یعنی همان کسی که باید اثر را به طور کامل در اختیار بگیرد و از این لحاظ در حکم آفریننده است.

مقصودم را با مثال دیگری روشن می کنم. آهنگسازی آهنگی می‌سازد، اما اجرا کننده، یعنی کسی که به‌این قطعه موسیقی باید فعلیت بدهدو تحقق ببخشد، همان شنونده است. آنچه نویسنده می کند قرار است، اما آن که کتاب را برمی‌دارد و نمی‌داند چه گذشته است و هر جمله را به صورت تجربهٔ تازه‌ای در می‌یابد وبنابراین آن را در واقعیت عینی‌اش می‌بیند مسلماً خواننده است.

و بدین گونه است که می‌توان او را به منزلهٔ آزادی در نظر گرفت. و من چند لحظه پیش همین را می‌خواستم بگویم: اینکه اگر من وسیلهٔ اثر هنری نباشم، اگر من خواننده همکارو حتی آفرینندهٔ اثر هنری در مرحلهٔ ثانوی باشم، پس من مخاطب اثر، طرف مقابل اثر هستم و نویسنده‌و کتاب باید به من و آزادی من رو کنند.

این اولین نکته‌ای بود که می‌خواستم بگویم. خوانندهٔ امروز به هیچ وجه کتاب را به صورت وسیلهٔ خواب و خیال در دست نمی-

گیرد، بلکه به عکس آن را تمرین و کار برد آزادی تلقی مـی کند، یعنی می‌داند که مجموعه‌ای از دلالتهارا باید ازنوبسازد و این دلالتها مدلولی را برای او مجسم خواهند کرد و خود اوست که این مدلول را خواهد ساخت. پس در واقع خود را از واقعیت روزمره‌ای کـه در آن فرورفته است جدا می کند تـا این مدلول را بسازد، نه بـرای اینکه به واقعیت پشت کند، بلکه برای اینکه از حد نشانه‌های عینی و مادی فـراتر برود تا به دلالتی کلی و یکپارچه برسد. وانگهی ایـن دلالت در حکم سکوت است، زیرا بر عهدهٔ‌خواننده است که به‌همهٔ واژه‌های منفرد کتاب وحدت و جامعیت‌ببخشد تا از آن شیئی بسازد، شیئی که هیچ نیست مگر همان سکوتی که زبان را احاطه کرده‌است.

نمی‌خواهم‌این مسائل را به تفصیل‌بررسی کنم،فقط‌می‌خواستم بگویم که باید دید دلالتی که خواننده از خلال کتاب جستجو می‌کند چه خواهد بود. این دلالت به نظر من دلالتی است کـه خواننده در زندگی خودش نداشته است، چیزی است کـه از چنگ او می‌گریخته است. خواننده واژه‌ها را در اختیار دارد، اما چیز دیگری‌هم هست که در زندگی او نبوده است و از همین روست که در کتابـها به دنبال چیزی می گردد.

چرا داستانها و آثار تحقیقی را می‌خوانند؟ در زندگی روزمرهٔ کسی که می‌خواند کمبودی هست و همین است کـه او در کـتاب می‌جوید. این کمبود عبارت از معنی است، زیرا همین معنی را،همین معنی کامل و یکپارچه را، به کتابی که می‌خواند می‌دهد. معنایی که او کم دارد مسلماً معنای زندگی است، همین زندگی که بـرای همه کس مواجه با کـاستی و ناسازی و استثمـار و بیگانگی و فریب و

تحمیق است، ولی در عین حال همه کس می‌داند که این زندگی ممکن بود و ممکن هست که چیز دیگری بشود. کجا، کی، چگونه؟ این رانمی‌داند.

قصدم این نیست که مسئله را از دیدگاه مبارز سیاسی مطرح کنم، زیرا ادبیات ملتزم ادبیات مبارز سیاسی نیست. فقط می‌خواهم این را بگویم که انسانها هنوز معنای‌زندگی خود را نیافته‌اند وناچار به دنبال معنایی می گردند. آزادی آنها عیناً در همین است که همیشه و همه جا معنایی به واقعیت می‌دهند، اما معنایی ناتمام و ناکامل، و این معانی ناتمام و ناکامل با یکدیگر نمی‌خوانند. وحدت وجامعیت این معانی را که می‌خواهند به زندگی خود بدهند هیچ‌جا نمی‌یابندو به مجردی که بخواهند بیابند از دست‌می‌دهند. دعوت کتاب ازآنها عیناً دعوت به‌این است‌که این‌وحدت وجامعیت راآزادانه درخواندن عملی‌کنند. بنابراین وظیفهٔ کتاب این است‌که معنایی به زندگی بدهد (البته در یك‌گروه اجتماعی‌معین)، معنای بودن انسان در جهان را، در این جهانی‌که ازجامعه‌ای با طبیعتی خاص‌آن ـ همان‌که جامعه‌ساخته است یا نتوانسته است بسازد واز چنگش می گریزد ـ و از انسانی‌که دراین مجموعه قرار دارد تشکیل شده است.

این رابطهٔ متقابل، رابطهٔ جهان با انسان و انسان با جهان، این چیزی که دائماً از چنگك مامی گریزد، بایدوحدت و جامعیت‌ترکیبی خود را برای لحظه‌ای آزادانه در کتابی بیابد وناگهان انسان‌دربرابر آن قرار بگیرد، چنانکه مثلا هنگام خواندن هر اثر بزرگی چون آثار تالستوی یا کافکا شما این را در می‌یابید.

من بااین عقیدهٔسیمون دوبوار موافقم که گفت خواننده‌همواره

وارد جهان نویسنده می‌شود[1]. اما از یك سو شما به این جهان می‌پیوندید، در آن فرو می‌روید، آن را می‌سازید، به آن فعلیت و عینیت می‌دهید و از سوی دیگر در عین اینکه آن را به عنوان جهان دیگری آزادانه تحقق می‌بخشید در آن، به‌نحوی از انحا (که باید آن را تعریف کرد)، چیزی می‌بینید همرنگ با واقعیت شخصی خودتان.

به عبارت دیگر، مثلا اشخاصی هستند که در قصه‌های کودکان نکته‌هایی می‌یابند که آنها را، هر چند سالخورده باشند و اشتغالات کودکانه نداشته باشند، به هیجان می‌آورد. این مسلماً محتوای کتاب نیست ـ و اینجا من با نظر کسانی موافقم که می‌گویند در داستان می‌توان از هر چیز سخن گفت ـ یعنی محتوای داستانی کتاب برای آنها اهمیتی ندارد، بلکه از خلال این محتوای داستانی جهان را می‌یابند، به دلیل آنکه این جهان از چشم دیگری دیده شده است و نیز در عین حال، به قول آندره ژید، به‌دلیل سهمی که شیطان در آن دارد و از چنگ آن‌دیگری گریزنده است؛ یعنی شیئی‌است که هم‌ساخته و آماده است و هم انتقاد خود را از زبان در خود دارد و هم از چنگ خود به در می‌رود، و از این لحاظ هم از خود شما و هم از نویسنده و هم از دیگران تشکیل شده‌است.

پس این تمامیتی که از آن سخن گفتیم باید معنایی از زندگی مرا به‌صورتی که امروز هست به من بازگرداند با همهٔ آنچه حس می‌کنم، از قبیل خطراتی که با آنها مواجهم یا به قول شما بمب‌اتمی یا کودکانی که از گرسنگی می‌میرند (زیرا می‌دانم که تلویزیون هست‌و این تلویزیون دراطرافیان من تأثیر می‌کند و بنابراین دلیلی ندارد که

۱ـ رجوع شود به‌صفحهٔ ۱۵۷ تا ۱۵۹ کتاب حاضر.

در من هم‌تأثیر نکند) یا بی‌اعتنایی فرانسویان به‌امر سیاست یا ناتوانی کنونی من برای اقدام به‌کار. منتها لزومی ندارد و حتی شایسته و پسندیده نیست که همهٔ این مسائل دراثر ادبی به صورت واقعیت عینی خود مستقیماً و صریحاً آورده شوند.

مثلا خطر بمب‌اتمی برای ما آشکارتر خواهد شد اگر آن را در کتابی بخوانیم که‌از آن نام نبرد‌بلکه برداشت کتاب چنان باشد که‌بینش نویسنده رااز واقعیت انسان امروز که بالطبع در وحشت مداوم بمب اتمی به سر می‌برد به دست بدهد و این بسیار مؤثرتر از آن است که نویسنده خود را مکلف‌بداند که فی‌المثل‌داستان زیبا وطنزآمیزی مانند دکتر فولامور درسینما به‌وجود آورد.

می‌خواهم به این مناسبت ماجرای با مزه‌ای را برای شما نقل کنم. یك روز دست‌نوشتهٔ دو کتاب از دو نویسندهٔ مختلف‌را برای اظهار نظر به من دادند. یکی بـه قلم یك بیمارروانی بود کـه از درد شخصی خودسخن می گفت و موفق شده بود که‌آن را برای خواننده زنده و محسوس کند، بدین معنی که پیاپی سخن از بمب‌اتمی بـه میان می‌آوردو از خود می‌پرسید: «چراآدمها از بمب نمی‌ترسند؟» دیگری که، به عکس، قصد مصرحش این بود که ترس از بمب‌اتمی را دردل خواننده برانگیزد جهانی‌را ترسیم‌می کرد که از بیماران‌روانی درست شده بود،اما کوچکترین توضیحی در این باره‌نمی‌داد. آدمهای داستان پیوسته اعمالی‌انجام‌می‌دادند ونمی‌دانستند چراانجام‌می‌دهندوخواننده به‌طور مبهمی درمی‌یافت که نباید این کارها را بکنند و نباید بعضی از کارها را به فردا بیفکنند، امانمی‌دانست کدام کارها را و به‌چه دلیل.

از این دو کتاب، آن که از بمب‌اتمی سخن می گفت در حقیقت

چیزی نمی‌گفت و آن که در این باره حرفی نمی‌زد در حقیقت حرفها می‌زد.

پس مسئلهٔ حقیقی، به‌خلاف آنچه غالباً گفته‌اند، این نیست که ادبیات ملتزم باید از تمامی آنچه در جهان اجتماعی و سیاسی مطرح است سخن بگوید، بلکه باید انسانی که از او سخن می‌گوید، انسانی که هم دیگری است و هم خود ما، غرق در این جهان باشد و بتواند آزادانه به درک دلالات و معانی آن بپردازد و جز به این صورت از عهده‌بر نمی‌آید.

اگر این کار را کرده باشد هنگامی که کتاب را می‌بندد چون نتیجهٔ فوری و مستقیمی از موضوع کتاب حاصل نمی‌شود بدیهی است که کتاب به هیچ عملی در واقعیت منجر نخواهد شد. ممکن است خواننده پس از بستن کتاب برود و در حزبی اسم بنویسد (و ضمناً نفهمیدم که چون وارد حزبی شد چرا حتماً باید از آن خارج شود)، ولی ممکن هم هست که به‌هیچ کاری دست نزند. منتها اکنون احساس خاصی از زندگی خود دارد، احساسی مبهم، نه احساسی روشن یا احساسی با مفاهیم انتزاعی، زیرا در اثر ادبی از مفاهیم انتزاعی سخن نمی‌رود، بلکه از خود او سخن می‌رود، از خود او با واسطهٔ سبک نگارشی خاص و با نوعی شیوهٔ زیستن و در موقعیت بودن که آن هم مبهم است. پس هیچ چیز روشن نمی‌شود، بلکه فقط نوعی حس کامل و جامع از او به‌او داده می‌شود، همراه با این احساس که در پس همهٔ اینها آزادی هست و او از شرایط و مضایق اجتماعی و غیر اجتماعی خود بیرون رفته و درعین اینکه آنها را کم و بیش بهتر دریافته لحظه‌ای را هم در آزادی به سر برده است.

اگر این لحظهٔ آزادی را به سر برده باشد، یعنی اگر لحظه‌ای

توانسته باشد به مدد کتاب از چنگ نیروهای با خود بیگانگی یا فشار و ستم رهایی یابد، مسلم بدانید که آن را فراموش نخواهد کرد. من معتقدم که ادبیات یا دست کم نوعی ادبیات این کار را می‌تواند بکند.

ادبیات و سیاست

کلودسیمون

Claude Simon

نویسنده و سیاست

نویسنده ـ و بالاخص رمان نویس ـ آیا باید یا نباید به‌سیاست بپردازد؟ به گمان من مسئله‌ای کـه در این مفاوضه مطرح شده است دنبـالهٔ همان استنباط کهنهٔ قدیمی از رمان نویس است کـه وی را شخصیتی نظیر خدا می‌داند: به هر امری واقف و به هر کاری وارد. شاید وقت آن رسیده باشد که در این استنباط تجدید نظر شود.

و به راستی شاید مقتضی باشد که اندکی متواضع‌تر باشیم و بکوشیم تا ببینیم که حدودتوانایی رمان نویس تاکجاست وبالنتیجه، حال که به هر ترتیب می‌خواهند این مسئله را از دید اخلاقی مطرح کنند، ببینیم که وظیفهٔ حقیقی او چیست.

به خلاف‌عقیدهٔ فریبنده و خوشایندی کـه میان عامهٔ‌مردم شایع است وخود رمان‌نویسان هم‌زیرکانه در حفظ‌وحراست‌آن می‌کوشند، اینان «ابر مرد» نیستند. رمان نویس، برای شناختن جهان، همان پنج حس‌را دارد با مخی‌مسکین. و مانندهر کس دیگر،فقط جزء کوچکی از واقعیت را در می‌یابد، چند پارهٔ نامربوط را، که با زحمت به هم مربوط می‌کند. در این زمان (و فراموش نکنیم که ما در نیمهٔ دوم‌قرن بیستم هستیم!) کیست آن که بتواند بدون مضحکه مدعی احاطه بـر جمیع دانشهای‌بشری‌باشد؟ جامعه شناسی،اخلاق، اقتصاد،روانشناسی

(چه فردی و چه جمعی) اکنون هریك علم مستقلی شده‌اندباشاخه‌های متعدد و بهره‌های فراوان. آشنایی با یکی از آنها، هر چند مختصر باشد، مستلزم‌مطالعات‌طولانی‌است. در دانشگاهها،استادان‌ومتخصصان برجسته عمری برسراین کار می گذارند.

اینجاست که باید از خود پرسید که رمان نویس چگونه می‌تواند به جمیع این مسائل بپردازد و تعیین کند که صحیح کدام‌است و سقیم کدام و به دیگران راهی‌رابنماید که‌باید بپیمایند و خلاصه، بنابر تعبیری که این‌روزها برسر زبانهاست، «کل‌متحول» را در بربگیرد، یا نیز، به‌قول‌آقای پروفسور ژرمیلوف[1]،«استنباطش‌رااززندگی آن‌گونه که باید باشد اعلام کند».

دانستن اینکه زندگی چگونه بایدباشدمسبوق بر فرض‌شناختن معنای زندگی، «دلالت» زندگی است. عیب کار اینجاست که این نوع شناسایی تا کنون وابسته به ایمان یا به معتقدات بوده است،نه‌به تفکر علمی. گروهی برآن‌اند که قوانینی آسمانی دنیا را هدایت می‌کند. گروهی‌دیگر، به عکس، معتقدند که این‌قوانین همان قوانین ماده است. اما به طوری که‌ژان پل‌سارتر در کتاب ماتریالیسم‌و انقلاب گفته است:«بی دینی بیان‌یك کشف تدریجی‌نیست، بلکه جبهه گرفتنی محکم و ماقبل‌تجربی است در برابر مسئله‌ای که از حد تجربهٔ ما بی‌نهایت بالاتر است. ماتریالیست که بر ایدآلیست خرده می گیرد که چون ماده را به روح منحصر می کند به ماوراءالطبیعه می‌پردازد چگونه و بر اثر کدام معجزه خود می‌تواند، هنگامی که روح را به ماده‌منحصرمی کند، از ماوراءالطبیعه معاف شود؟»

۱ـ Jermilov، عضو فرهنگستان شوروی وازشرکت‌کنندگان درمجمع‌لاهتی.

بنابراین رمان نویس به جای آنکه از مسائلی سخن بگوید که، به قول سارتر، از حد تجربه‌اش بی‌نهایت بالاتر است آیا جدیتر و شرافتمندانه‌تر آن نیست که فقط از همین تجربه‌اش سخن بگوید؟

این روزها کلمات «خوش بینی» و «بدبینی» را بسیار تکرار می‌کنند. خوش بینی بی‌شك موضع کسی است که گمان می‌کند جهان و تاریخ و، بنابراین، زندگی معنایی دارد. بدبینی موضع کسی است که به‌عکس معتقداست که جهان‌وتاریخ وزندگی‌مهمل وبیمعنی است. بااینحال،چون هیچ‌چیزجزموضع گیریهای ما قبل تجربی به‌ما اختیار نمی‌دهد تا اظهار کنیم که دنیا با معنی یا بی‌معنی است چرا نکوشیم تا به این یقین اکتفا کنیم ــ یقینی که باز هم کاملا نسبی است ــ که دنیا «هست»؟

در مورد خودم باید اقرار کنم که من نمی‌دانم دنیا چه معنی می‌دهد، من‌نمی‌دانم‌دنیابه‌کجا می‌رود، من نمی‌دانم انسان باید به کجا برود. هر آنچه می‌دانم این است که دنیا حرکت می‌کند، که پیوسته تغییرشکل می‌دهد، که زندگی یك نوع جنبش مداوم، انقلاب مداوم، ویرانی ونوسازی مداوم است، وآنچه دیروز حقیقی‌بود امروز حقیقی نیست و شاید هیچ چیزحقیقی نباشد و تنها امر متیقن و معتبر در این شرایط، به‌گمان من، نفی و رد و شك مداوم است در موردسازمانها و قالبهای‌مقبول و مستقر، چه اجتماعی و چه هنری.

با این همه، فرض کنیم که رمان نویس دارای موهبتی باشد، دارای حس ششمی باشد که عامهٔ مردم ازآن بی‌نصیب‌اند. فرض کنیم که او، از طریق کشف و شهود، به راز جهان واقف باشد و دلها و روانها را آشکارا چون کتابی گشوده بخواند و چون و چرای امور

را تمیز بدهد و معنای کوچکترین وقایع را بداند و محل و وظیفهٔ هر یك از این وقایع جزئی را در هیئت مجموع بشناسد. منتهـا، چیزی که هست، چگونه با خواندن یك قصهٔ ساده می‌توان این همه را قبول کرد؟ زیرا اگر بنابر این باشد که افکار و آراء و دعویها و نظریه‌ها را بشناسانیم منطقی‌تر آن است که نویسنده اینـها را در متون درسی و دررسالات تحقیقی بیان کند؛ عجب این است کـه برای این کـار داستان و رمان را بر گزینند.

و این داستانی که به ما ارائه می‌شود، این سلسله وقایعی کـه می‌خواهند به ما بپذیرانند که قطعاً دنبالهٔ جبر منطقی و مـوجد جبر منطقی است و مفهوم و معنایی در بر دارد، گزارش‌و ثبت دقیق‌وقایعی نیست که حقیقتاً در عالم واقع روی داده است، بـلکه افسانه‌ای است ساختهٔ ذهن و پرداختهٔ خیال. یعنی رمان‌نویس سنت گرا بر عهده‌می‌گیرد که وجود فلان قانون علمی را از طریق نتیجه‌ای که ازداستانش گرفته می‌شود ثابت کند، داستانی که تماماً از مخیلهٔ او بیرون آمده است و هر آن ممکن است چیز دیگری بشود و ما می‌دانیم که ممکن است به مسیر دیگری بیفتد و راه دیگری اختیار کند. فقط‌بسته به‌تفنن یا صوابدید یا ارادهٔ اوست که فلان با بهمان آشنانشود و فلان وعدهٔ دیدار قطعی از دست برود و حادثه‌ای روی دهـد که این تسلسل بـه اصطلاح منطقی و جبری علت ومعلول را کلا دگر گون کند.

برای مثال رمانی را به تصادف برمی‌داریم: مادام بواری ، اثر گوستاو فلوبر. البته مادام بواری زهر می‌خورد وبا رنجهای شدیدزیر بار قرض‌می‌میرد. ولی ما خوب می‌دانیم که هیچ تقدیری، هیچ‌جبری، هیچ قانونی از هیچ نوع، زنان زناکار را قهراً به چنین عاقبتی‌دچـار

نمی‌کند، نه در زمان فلوبر و نه در زمان ما. ما می‌دانیم (و فلوبر هم این را می‌دانست، و هنگامی که مادام‌بواری را می‌نوشت این نکته نبود که جلب توجهش را می‌کرد)، ما می‌دانیم که خانم بواری ممکن بود، مانند بسیاری زنان دیگر که فراوان به شوهرشان خیانت کرده‌اند، ثروتمند و سرشار و نازپرورده و خوشبخت در آرامش و در پیری بمیرد. همچنانکه اگر مثلا نویسنده‌ای چون مارکی دوساد، با دیدی متفاوت، سرگذشت ظاهراً پرمعنای زنی زناکار را شرح می‌دهد که زندگی خود را در ناز و نعمت و خوشبختی به پایان می‌رساند، ما می‌دانیم که این زن هم ممکن بود در تیره روزی و بدبختی جان بسپارد.

بنا بر این، حال که این داستان ذهنی و خیالی که رمان نویس برای ما شرح می‌دهد نمی‌تواند برهانی محکم یا مدرکی معتبر باشد، و به هر تقدیر، حال که این داستان به خلاف آنچه نویسنده‌اش می‌خواهد به ما بپذیراند اتفاقاً دلالت بر چیزی نمی‌کند، وانگهی اگر این داستان که قادر نیست تکیه گاه معانی و دلالات از پیش ساخته‌شود نمی‌تواند تکیه گاه چیز دیگری هم قرار گیرد یا، بهتر بگویم، چیز دیگری باشد (و در این مورد می‌دانیم که همهٔ طرفداران اسالیب کهن در طرد هر گونه جستجوی شکل و قالب متفق‌اند) پس چه فایده‌ای در بر دارد و چه ارزشی می‌توانیم بر آن بشماریم؟

در این صورت شاید مقتضی باشد که خود را متواضع‌تر نشان دهیم. حال که رمان نویس چیز زیادی نمی‌داند، حال که داستان، یعنی افسانهٔ ساختهٔ ذهن، نمی‌تواند مدرك یا برهانی از هیچ قبیل باشد، آیا هنر وبالنتیجه (اگر بخواهند به‌هر ترتیب سخن از وظیفه به‌میان آورند) وظیفهٔ رمان‌نویس به صورت ساده‌تر و بی‌ریاترش این نیست که بکوشد

تا همان تجربه‌اش را از جهان بگوید؟ نه اینکه «بیان» کند یا (آن گونه که مدتها تصور می‌شد) «ترجمه» کند، بلکه بگوید. و این را نه آن گونه که مدتها گمان می‌رفت به «وسیلهٔ» ابزار زبان، بلکه در «سازمانی» که نامش زبان است بگوید.

الی‌فور[1] در کتاب «روح اشکال» می گوید: «هنر تنها امری است که از زندگی جز خود زندگی انتظاری ندارد و تنها امری است که پاداشش را در کار خودش جستجو می کند. هنر ضد اجتماعی است (نسبت به دید خوشبینانه‌ای که جامعه، دست کم جامعهٔ غربی، اختیار کرده است، یعنی تعقیب تکامل بی‌انتهای سعادتی جمعی، که هنر با تحول خود همواره آن را متزلزل می کند). هنر، دربسیاری ازموارد، ضد اخلاقی است (خاصه به‌علت تجلیل بی‌پایانی که از عشق می کند). هنر همیشه غیر اخلاقی است، چونکه می کوشد تا از وقایع و اشیاء تناسبهایی بیرون بکشد جدا از کیفیتی احساساتی که علمای اخلاق به این اشیاء و وقایع نسبت می‌دهند.»

و حقیقت آنکه هر نوع قصد سود آنی (یعنی همان دید خوشبینانه که الی‌فور می گوید) با هنر ناسازگار است. براین حقیقت ناخوشایند اعتراضها شده است. می گویند که هنر باید به کاری بیاید و خدمتی بکند، و به دستاویز وظایف مدنی یا اخلاقی، آن قسم از شیوه‌ها و صورتهای ادبی یا هنری را جایز می‌شمارند که درحقیقت کاملا بی‌اثر ونامجرب‌اند، حتی در مورد همان سود آنی که باید حاصل کنند.

مایاکوفسکی می گفت: «هنر انقلابی بدون قالب انقلابی وجود

۱ـ Elie Faure، مورخ هنر ومحقق معاصر فرانسوی (۱۸۷۳-۱۹۳۷).

ندارد.» و در این خصوص شاید طرح این سؤال جالب باشد که علل شکست «ادبیات ملتزم» در طی‌سالهایی که از جنگ‌ جهانی اخیر گذشته است چیست، همان ادبیاتی که می‌خواست بـر سرنوشت سیاسی و اجتماعی جهان ما اثر بگذارد.

پانزده سال جنگ استعماری‌برای فرانسه و، همگام‌با آن،زوال حکومتی آزادیخواه و استقرار حکومتی دیگر که کمترین چیزی که درباره‌اش می‌توان گفت این است که مسلماً موافق با آرزوی‌بـانیان ادبیات ملتزم نیست ما را به تفکر وامی‌دارد، خاصه اگر در نظرآوریم که این‌ادبیات نه تنهامخفیانه و محرمانه‌نیست بلکه ازاقبال‌خوانندگانی بیشمار برخوردار است.

اینجاست کـه باید از خـود پرسید آیا ایـن سیل کتابها و نمایشنامه‌هایی کـه با نیت نیك اندیشیده و نوشته شده‌اند و در آنهـا قهرمانانی نمونه سر بر می‌آورند و وجدان انقلابی خود را بـا طول و تفصیل عرضه می‌کنند همان کار قرصهای مسکن را انجام نمی‌دهند که در زمینهٔ دیگری داستانهای «عشق و عاشقی» انجام می‌دهند؟ نحوهٔ تأثیر آنها معلوم است: خوانندهٔ سست رأی و سست عنصر، خویشتن را به جای قهرمان کتاب که با مشکلات خود دست و گـریبان است قرار می‌دهد، قهرمان شخصیت خود را به‌او منتقل‌می‌کند وخواننده‌از آن‌پس خود را ازهر گونه اقدام وعمل‌معاف‌می‌بیند. همچنانکه‌دختران کارگر و خیاط و کلفت در ماجرای شگفت انگیز خانم ماشین‌نویس که با رئیسش ازدواج‌می‌کند وستارهٔ سینما می‌شود شریك می‌گردندو نیابتاً به جای او زندگی می‌کنند و در نتیجه‌از هرگونه‌تصمیم واقدامی برای زندگی خود چشم می‌پوشند. از این رو، به گمان من، ادبیـات

معروف به ادبیات ملتزم اگـر ادبیات گریز نباشد در واقع ادبیـات فراموشی است.

در پدیدهٔ هنر دوگانگی عجیبی هست که به ظاهر متضاد مـی‌نماید: هنر فقط به میزانی می‌تواند برای آدمیان کار مثبت انجام دهد که به آنها نپردازد. به حد اعلای کرامت و بخشندگی آنگاه خواهد رسید که به حد اعلای خود بینی رسیده باشد.

آلن روب گری یه

Alain Robbe-Grillet

ادبیات تحت تعقیب سیاست

من کنگره‌های نویسندگان را دوست دارم. من درهمهٔ آنها، که ازفلورانس تا بوئنوس آیرس وازتری‌یر[1] تا شیکاگو تشکیل می‌شوند، شرکت‌نمی‌کنم. اماتقریباً از هر دو دعوت یکی رامی‌پذیرم. وهمیشه نامراد بازمی گردم، زیرادرآنجا کمترسخنی دربارهٔ ادبیات می گویند.

امسال تابستان سخن‌از رمان امروز (در شوروی) و تئاتر امروز (در اسکاتلند) در میان بود. چه در آنجا و چه در اینجا، طبق معمول، حرفی زده نشد جز دربارهٔ سیاست، آنهم به‌ابتدائی‌ترین و قالبی‌ترین شکل آن، یعنی رد بر فاشیسم، محکومیت جنگ، مبارزه با بیعدالتی وجزاینها.

نویسندگان لزوماً متفکر سیاسی نیستند. وطبیعی است که غالباً در این زمینه به بیان اندیشه‌هایی‌نارسا و مبهم اکتفا کنند. اما چرا این همه خوش دارند که این اندیشه‌ها را، در هر فرصتی و به هر مناسبتی، در ملاء عام بر زبان بیاورند؟ چرا هنگامی که از آنها می‌خواهند تا به پشت میز سخنرانی بروند هرگز مطلب دیگری برای گفتن ندارند؟ چرا با این همه سماجت می‌خواهند از قدرآثار خود بکاهند و آنها را تا حد شرح وبیان بشر دوستی «آبکی» و پیش پا افتاده‌ای که از صد

1- Trier

سال پیش، بلکه از سه‌هزار سال پیش، گفته و باز گفته شده است پائین بیاورند؟

دلیلش به‌نظر من‌این است که آنهااز اینکه‌نویسنده‌اند شرم‌دارند ودر وحشتی مداوم به سر می‌برند که مبادا این را بر آنهاعیب بگیرند واز آنها بخواهند که چرا می‌نویسند ووجودشان به‌چه درد می‌خورد و چه وظیفه‌ای در اجتماع انجام می‌دهند.

ادبیات به هیچ دردی نمی‌خورد

مسلماً این پرسشها پوچ و مهمل است. نویسنده، همچنانکه هیچ هنرمند دیگری، نمی‌تواندبداند که کارش به چه درد می‌خورد. ادبیات برای او وسیله‌ای نیست که در خدمت مرامی قرار گیرد. وهنگامی که در کرانه‌های‌رودنوا می‌بینیم که آن «ابزارخوب»یعنی‌رمان قرن نوزدهم را می‌ستایند، همان‌ابزار خوبی که منتقدان‌شوروی درهرفرصتی «رمان نو» رامتهم‌می کنند که‌می‌خواهد از آن منحرف شود، هنگامی که گوش ما را با یادآوری «مسئولیت» نویسنده و شیوهٔ «آموزندهٔ» برشت کر می‌کنند، ما هم مجبور می‌شویم جواب بدهیم که‌ما را دست‌انداخته‌اند و رمان (یا نمایش) ابزارنیست و شاید هم که به‌راستی از دید اجتماع به دردنخورد.

نویسنده مسلماً موظف وملتزم است ــ اما چاره‌ای‌ازآن ندارد و میزان التزامش به‌اندازهٔ هرفرددیگر است، نه بیشترو نه کمتر ــ بدین معنی که فردی از افراد یك ملت، یك مملکت، یك عصر، یك نظام اقتصادی است و نیز در میان آداب و قواعدی‌اجتماعی، دینی، جنسی‌و

جز اینها زندگی می‌کند. در واقع درست به‌همان نسبتی که آزاد نیست ملتزم است. و یکی از شکلهای خاص و بسیار حادی که محدودیت آزادی‌اش در این زمان به‌خود گرفته است عیناً همین فشاری است که جامعه بر او وارد می‌کند تا به او بپذیراند که نویسنده برای جامعه می‌نویسد (یا بر ضد جامعه، زیرا که این و آن در نهایت به یك اصل بازمی‌گردند.) و این نمونهٔ بسیار جالبی است از آنچه امروز «با خود بیگانگی» نامیده می‌شود.

صورت پرستی و انحطاط

پس نترسیم و حرفمان را به‌صراحت بزنیم. نویسنده، مثل هر کس دیگری، از بدبختی همنوعانش رنج می‌برد. اما خلاف راستی و درستی است که مدعی شویم نویسنده با نوشته‌هایش می‌خواهد آن را درمان کند. هنگامی که جون‌لیتل‌وود[1] در کنگرهٔ ادیمبورو عقاید کریمانه و صلحجویانه‌اش را عرضه کرد آیا حقیقتاً باور کرده بود که نمایشنامه‌اش مردم را ازجنگ گریزان خواهد کرد به دلیل آنکه مضرات جنگ را به آنها نشان داده است؟ افسوس که کار به‌این سادگی نیست. شاید، به‌عکس، حتی باید از ابراز احساسات شدید مردم، خواه درفضای تماشاخانه‌ها یا تالار کنگره‌ها، که دیوارهایش از انفجار این‌عواطف پاك به‌لرزه در می‌آیند، پرهیز کرد.

ولی ما داستان سرایان و نمایشنامه نویسان و سینما گران بینوا اگر جرئت کرده بگوییم که توجه‌ما نخست به خود ادبیات (یا نمایش

1- Joan Littlewood

یا سینما) است و صورت داستانها و نمایشنامه‌ها و فیلمها برای ما بسیار مهمتر از قصه‌های نهفته در آنهاست ـ حتی اگر ضدفاشیسم باشند ـ و ما به‌هنگام آفرینش نمی‌دانیم که این صورتها برچه دلالت می‌کنند، و به‌طریق اولی، به چه کار می‌آیند، آن گاه فوراً، خواه در ادینبورو یا در لنینگراد، در سائوپولو یا در بارسلونا، رگبار سب و لعن مردم بر سر ما فرو می‌بارد. ما را انگشت نما می‌کنند. حتی بر ما ظن می‌برند که بر ضد طبقهٔ کارگر توطئه کرده‌ایم. نکوهشها تدریجاً وسریعاً به صورت ناسزا در می‌آیند: «بی ریشه»، «بیهوده»، «صورت پرست»، «منحط»، «غیر بشری»، «ضد بشر»...

اما نکتهٔ تعجب آوری در اینجا هست که حقاً می‌بایست ترقیخواهان رسمی و حرفه‌ای را به‌تردید ونگرانی وا دارد و آن اینکه، چه در اردوی سوسیالیستی و چه در دنیای بورژوایی، همان امیدهای واهی، همان پرستش گذشته، همان مجموعه کلمات و اصطلاحات و در آخر همان ارزشهای اخلاقی را نظیر به نظیر باز می‌یابیم.

ارزشهای بورژوایی

گویی شورویها وظیفهٔ خود می‌دانستند که در همه چیز اغراق کنند. درلنینگراد، توپ را سرخوش به همدیگر پاس می‌دادند. در ادینبورو، نمایندهٔ شوروی، در زیر طوفان ابراز احساسات مردم، نشان طلای اسالیب کهن و نیات پاک را سر دست بلند کرده بود. چند نویسندهٔ جوان شرق احتمالاً دچار تردیدهایی شده‌اند، اما خطر از سر آنها گذشته است، زیرا گرانین از آثار سنت اگزوپری به عنوان نمونهٔ والای پژوهشهای

ادبیات مغرب زمین یاد می‌کرد.[1] با این همه، اشخاص جا افتاده‌تر ـ از روی احتیاط یا اعتقاد ـ هنوز سنگ رئالیسم‌سوسیالیستی را به‌سینه می‌زنند، یعنی رمان بورژوایی سال ۱۸۴۰ را که زیر نظارت دولت باشد.

می گویید هنر ما «بی ریشه» و «دیمی» است؟ اما ادبیات چگونه می‌تواند دائماً از زیر و بمهای سیاست شما پیروی کند؟ به‌یاد بیاورید که رئالیسم‌سوسیالیستی تا چندی پیش عبارت بود از ستایش فضائل استالین.

ما را «صورت‌پرست» می‌دانید؟ البته‌ما می‌دانیم کدام صورتهای ادبی محتوای واقعی کتابهاست و آن صورتهایی که شما می‌ستایید به نظر ما نمایندهٔ همان دنیایی است که شما حقاً باید با آن بجنگید.

آثار ما را «ناسالم» می‌شمارید؟ اما سلامت خود شماست که‌ما را نگران می‌سازد، چون شباهت فراوانی به سلامت میشل دوسن‌پیر[2] دارد.

به ما «منحط» می‌گویید، اما منحط نسبت به چه؟ ما را «غیر بشری» جلوه می‌دهید، اما دربینش خود شما نسبت به‌بشر جای حرف هست.

زیرا اگر قابل درك و قبول باشد که منتقدان بورژوای غرب از قالبهای داستان نویسی کهنه‌ای که‌حتماً به گمان آنها تجسم عصر طلایی رمان‌وبهشت طبقهٔمالك است لجوجانه دفاع کنند، به نظر ما مایهٔ ننگ و رسوایی است که شما در همان راه مبارزه کنید و از شیوهٔ «پاك» و

۱ـ رجوع شود به‌صفحهٔ ۹۶ کتاب حاضر.

۲ـ Michel de Saint-Pierre، نویسندهٔ‌دست‌راستی‌معاصرفرانسوی(متولد۱۹۱۶).

«طبیعی» داستان، که‌فلوبر یك قـرن پیش در آن شك کرده بود، سخن بگوییند.

ارزشهای سیاسی

آرتور آداموف[۱]، یکی از برشتیهای ضربتی، درمجمع ادینبورو عصبانی شده‌بود که چرا «شاعرانه» رادرمقابل «سیاسی» قرار می‌دهند. اما گناه از مانیست.

به عقیدهٔ ما، ادبیات وسیلهٔ‌بیان نیست، بلکه‌وسیلهٔ پژوهش‌است. و حتی هرگز نمی‌داند که مورد پژوهشش چیست و از پیش نمی‌داند که چه باید بگوید. «شاعرانـه» در نظر ما یعنی ابداع، ابداع جهان و انسان، ابداع مداوم و شك و تجدید نظر مداوم.

اما «سیاسی»، به صورتی که هرروز می‌بینیم، چه در شرق و چه در غرب، فقط به‌این معنی است: احترام به‌قواعد، تقلیل تفکر و تبدیل آن به مفاهیم قشری، ترس شدید از هرنوع اعتراض.

به‌همین سبب‌است که رئالیسم‌سوسیالیستی مناسب‌هرنوع «بیان» سیاسی است، حتی راست افراطی. وبه همین سبب است که سیاست، در نهایت امر، موردتوجه‌مانیست. و به همین‌سبب است که ماپژوهشها وتردیدها وتناقضهای‌خود را بیشتر می‌پسندیم و شادیم ازاینکه بتوانیم باز هم چیز تازه‌ای ابداع کنیم.

۱ـ Arthur Adamov، نویسندهٔ روسی‌نژاد معاصر فرانسوی (۱۹۰۸-۱۹۷۰) واز پایه‌گذاران تئاتر نو، که درآغاز طرفدار «تئاتر پوچی» بود و سپس به شیوهٔ سیاسی وملتزم برشت گرایید.

پس‌شما افرادحزبی‌بایدکوششی‌بکنید. اول باید صورت‌پرستی خودتان را بشکنید که بدترین نوع صورت پرستی است، یعنی بر پـا داشتن صورتهای گذشته‌به عنوان قوانین ازلی وپرستیدن‌آنها در کلیسا-هایتان (آه ازآن همه آرامگاههای تالستوی که ما به روی‌آنها سر خم کردیم!)... اماهیچ چیزدر تاریخ‌ثابت نمی‌کندکه این سیاست‌پوینده وزنده روزی تحقق یابد.

خوان گویتیسولو

Juan Goytisolo

قطرهٔ ملی شما اقیانوس جهانی نیست

در طی جلسات آخرین محافل بین‌المللی نویسندگان و هنرمندان ـ نه‌تنها در لنینگراد و ادینبورو و فلورانس، بلکه حتی در فورمنتور[1] و مادرید ـ رابطهٔ سیاست و ادبیات، استنباط هنر به‌منزلهٔ هدفی برای خود یا خدمتگزار مرامی بیرون از خود، موضوع بحث قرار گرفت. بدگمانی روزافزون به ارزشهای ادبیات موجب شده است تا برخی از نویسندگان برای توجیه آثار خود دلایلی غیر هنری بجویند.

مواضع دفاعی چنان محکم و سازش‌ناپذیر شده‌اند که تماشاگر بیطرف غالباً احساس می‌کند که درجرو بحث‌کرها حضور یافته است. گروهی می‌گویند: «ادبیات و سیاست دو چیز مختلف‌اند.» گروهی دیگر پاسخ می‌دهند: «ادبیات به محض عرضه شدن امری اجتماعی است و، به این اعتبار، وظیفه‌ای سیاسی انجام می‌دهد.»

در ماههای اخیر، آلن روب‌گری‌یه (درمجلهٔ اکسپرس) و لوسین گولدمن[2] (در کتاب جامعه‌شناسی رمان) و ژرم لندون[3] با دلایل بسیار متفاوتی به مفهوم هنر ملتزم تاخته و نتیجه گرفته‌اند که «نویسنده فقط در هنر خود می‌تواند ملتزم باشد». خصوصاً به عقیدهٔ روب‌گری‌یه:

1- Formentor 2- Lucien Goldmann
3- Jérôme Lindon

«نویسندگان لزوماً متفکر سیاسی نیستند و طبیعی‌است که غالباً دراین زمینه به بیان اندیشه‌هایی نارسا و مبهم اکتفا کنند. امـا چرا این همه خوش دارند که این اندیشه‌ها را، در هر فرصتی و به هر مناسبتی،در ملاء عام بر زبان بیاورند؟ ... دلیلش به نظر من این است که آنها از اینکه نویسنده‌انـد شرم دارند ودر وحشتی مداوم به سر می‌برند کـه مبادا این را بر آنها عیب‌بگیرندو ازآنها بخواهند که چرا می‌نویسند و وجودشان به چه درد می‌خورد و چه وظیفه‌ای در اجتماع انجام می‌دهند ... نویسنده نمی‌تواند بداند که کارش به چه درد می‌خـورد. ادبیات برای او وسیله‌ای‌نیست‌که در خدمت مرامی‌قرار گیرد ...»[۱]

ملاحظات نظریه پرداز اصلی «رمان نو» شاید وارد باشد، امـا بعضی از نکات را باید روشن کرد. برای درك مفهوم حقیقی آنها بـه گمان من‌پیش از هرچیزلازم است که آنهارا در زمینهٔ تاریخی‌خودشان قرار دهیم، یعنی توجه کنیم که اینها بیان عینی آرزوهای نویسنده در چهارچوب جامعهٔ معینی است.

در فرانسه آزادی زبان و آزادی اندیشه وجـود دارد و تساوی حقوق سیاسی لفظی خالی از معنی نیست. بنابراین رابطهٔ نویسنده بـا خواننده‌امری است‌بسیار متفاوت‌با آنچه‌مثلاً در اسپانیا یادرکشورهای امریکای جنوبی دیده می‌شود. و دلیل آن‌هم بسیار ساده‌است.

هنگامی‌که کشمکشهای‌سیاسی واجتماعی واقتصادی، که نیروی متحول و پویای هـر کشوری را تشکیل می‌دهند، بتوانند آزادانه از طریق رسانه‌هـا و نشریه‌های حزبی و غیـر حزبی تجلی کنند، وظیفهٔ اجتماعی نویسنده غیر ازوظیفهٔ اجتماعی نویسندهٔ کشورهایی است که

۱- رجوع شود به‌صفحهٔ ۵-۲۱۴ کتاب حاضر.

در آنجا منافع و منویات گـروههای مختلف نتوانند آزادانه بـه بیان درآیند.

وضع خاص جامعهٔ فرانسه ـ اکنون که جنگهای استعماری به پایان رسیده و «خطر» وقوع انقلاب، پس‌از دگرگونی شگفت‌صنعتی به دست نیروهای نو سرمایه‌داری، دور شده‌است ـ مستلزم‌رشدادبیاتی است که، بنابر تعبیر ویتورینی[1]، از وضع «تسلی» یا «هدایت افکار» به وضع پویندگی وپژوهندگی،به وضع‌پاسخ بارور کننده،وسرانجام به وضع علم می‌رسد.

به عکس، در کشورهای واپس‌مانده یا کشورهایی که درمرحلهٔ مقدماتی توسعه هستند ـ مثلا در کشور اسپانیا ـ ادبیات می‌کوشدتـا واقعیت سیاسی و اجتماعی را منعکس‌کند (غفلت ازاین امربه‌پیدایش آثاری تقلیدی منجر می‌شود که در حکم عکس برگـردانی است از آثار کشورهایی چون فرانسه و انگلستان و آلمان که به سطح‌سیاسی و فرهنگی واقتصادی بالاتری دست یافته‌اند). اما بااین عمل، ازتحول خاص خود به منزلهٔ «صناعت» بازمی‌ماند و همین امرمنطقاً باعث‌رواج آثاری می‌شود که بـا همان الگوهای کهنـه و تعبیرهای مستعمل و فرسوده به واقعیت رو کنند و در نتیحه نمونه‌های‌تقلیدی ازناتورالیسم نیاکان را پدیدآورند.

از این لحاظ، تکیهٔ آلن روب گری‌یه بر اهمیت عامل صناعت در هنر به نظر من درست و پذیرفتنی است، نـه‌تنها در مورد ادبیـات کشور خودش بلکه حتی در مورد ادبیات کشورهایی که، بنابه دلایل متفاوت و چه بسا مخالف، صناعت هنری را فدا می‌کنند تا به بیان و

1- Vittorini

تکرار قراردادی و بالنتیجه نادرست واقعیت بپردازند.

با این همه، آلن روب گری‌یه آنجا اشتباه می کند که ـ به‌قول بلوك میشل در کتاب زمان‌حال‌اخباری[1] ـ «با آن غرور ملی خاص نویسندگان فرانسوی که ادبیات فرانسه را ادبیات به مفهوم عام کلمه می‌داند» می‌خواهد تجربه‌اش را که محصول موقعیت ویژهٔ فرانسه است بر کشورهایی تعمیم دهد که سطح سیاسی واجتماعی وفرهنگی آنها با عناصر زیربنای تحلیلهای او سازگار نیست.

هنگامی که دولت ـ در کشورهایی چون اسپانیا ـ رسماً فشار می آورد تا ادبیات و هنر غیر سیاسی شود یا ـ در کشورهایی چون شوروی در زمان استالین ـ وادار می‌سازد که ادبیات و هنر یکسره سیاسی شوند و به استخدام هدفهای اجتماعی آن درآیند و در نتیجه مطبوعات نمی‌توانند بازگو کنندهٔ اختلاف نظرهای زایا و تضادهای پویای جامعه باشند و هنگامی که گروههای اجتماعی ـ مثلا دراسپانیا ـ نمی‌توانند احساسات خود را بروز دهند یا آزادانه از منافع خود دفاع کنند، نویسنده ناچار بلندگوی این پویایی و این احساسات و این منافع می‌شود و آن‌گاه وظیفه‌ای را برعهده می گیرد که بی‌شباهت به «دریچهٔ تخلیهٔ فشار» نیست.

من در جای دیگر شرح داده‌ام که چگونه فشار سانسور در اسپانیا نویسندگان را مجبور کرد تا جوابگوی نیاز عامه‌به کسب‌خبر شوند و بالنتیجه در آثارشان واقعیت امور را که مخالف گزارش‌غیر واقعی روزنامه‌هاست نقل کنند و، به عبارت دیگر، وظیفه‌ای را انجام دهند که در فرانسه ودیگر کشورهاطبعاً برعهدهٔ مطبوعات است.همین

1- **Bloch-Michel:** *Le Présent de l'indicatif*

جاست که انتقادهای آلن‌روب گری‌یه از رفتار و تعهد سیاسی نویسندگان قوت خود را از دست می‌دهد.

در حالی که در فرانسه تعهد سیاسی ثمرهٔ انتخاب آزاد نویسنده است ـ زیرا کار ادبیات در اینجا بیش از آنکه «تسلی» باشد «پژوهش» است و نویسنده که از زیر فشار برانگیزندهٔ خوانندگانش آزاد شده است می‌تواند از بازگو کردن واقعیت آنی و روزمره بپرهیزد و توجه خود را تماماً به پرورش هنرش به منزلهٔ صناعت معطوف کند ـ در شوروی یا در اسپانیا، و هر کدام بنا به دلایل مختلف، تعهد سیاسی را موقعیت خاص هنرمند در جامعه و نیز توقعات تصریحی یا تلویحی خوانندگان پیشاپیش تعیین کرده‌اند.

در این حال، سیاست بر هنر اثر می‌گذارد و نویسنده خواهی نخواهی بلندگوی نیروهایی می‌شود که بیصدا با طبقهٔ حاکم یا با انحصارطلبی مسلك که به صورت شریعت درآمده است می‌جنگند. بدین‌گونه، ادبیات معاصر اسپانیا آیینه‌ای است از مبارزهٔ خاموش و ناچیز و روزانه برای آزادی از دست رفته، چنانکه شعر جوانان امروز شوروی راهبر عصیان هنری نسلهای نو در برابر «با خود بیگانگی» ناشی از استالینیسم است. سیاست و ادبیات در اقدام مشترکی برای آزادی همرزم می‌شوند و، مانند آقای ژوردن در مورد نثر[1]،

۱ـ آقای ژوردن (Jourdin)، قهرمان یکی از نمایشنامه‌های مولیر، سوداگر نوکیسه‌ای است که می‌خواهد به‌سلك اشراف درآید. روزی از منشی‌اش می‌خواهد که از جانب او به‌بانویی از خاندان بزرگ نامهٔ عاشقانه‌ای بنویسد. منشی می‌پرسد که نامه به‌شعر باشد یا به‌نثر. آقای ژوردن درمی‌ماند که شعر و نثر چیست. منشی توضیح می‌دهد که هرسخنی یا شعر است یا نثر و آنچه شعر نباشد لاجرم نثر است. آقای ژوردن می‌پرسد: «مثلاوقتی که من به‌خادمم می‌گویم کفشهایم ←

نویسنده بی‌آنکه خود بداند کار سیاسی می‌کند.

لوسین گولدمن با تیزبینی بسیار به تحلیل رابطهٔ موجود میان دگرگونیهای صورت داستان و تحول اقتصاد امروز می‌پردازد. رمان که بیانگر اندیشهٔ آزاد به دنبالهٔ نهضت مذهبی قرن شانزدهم و منعکس کنندهٔ تقابل میان انسان و جامعه پس از برچیده شدن سازمانهای قرون وسطایی بوده است به‌موازات فردیتی که زیر بنای آن‌است دستخوش بحران می‌شود.

انحطاط‌ونابودی شخصیت در داستان و خودمختاری‌روزافزون اشیاءِ مصرفی، پس از جویس وکافکا و کامو تا روب گری‌یه و دیگر نمایندگان «رمان‌نو»، به‌عقیدهٔ گولدمن، مقارن است با اضمحلال فرد وزندگی فردی در پیچ‌ومهرهٔ ساختهای سرمایه‌داری انحصارطلب ثلث اول قرن بیستم (پدیده‌ای که در آثار مارکسیستی به‌نام «کالاپرستی»[1] معروف است). بدین گونه، آثار میشل بوتور و آلن روب گری‌یه و ناتالی‌ساروت که عموماً به‌صورت‌پردازی متهم شده‌اند درحقیقت‌بیش از رمانهای روانی قرن نوزدهم بیانگر واقعیت صنعتی عصرما هستند، هرچند که شیوه‌ای‌غیرانتقادی وحتی‌حالت‌همدستی نسبت به‌این‌واقعیت صنعتی دارند.

آلن‌روب گری‌یه، به‌پشتگرمی لوسین گولدمن، از «تعهد تقریباً حرفه‌ای» که مربوط به‌مسائل رمان است دفاع می‌کند و می‌گوید «مسائلی چون جنگ‌وشعور اجتماعی و جزاینها» به‌زندگی مدنی ما

← را بیاور، شعر می‌گوییم یانثر؟» وهمینکه درجواب می‌شنودکه این جمله به نثر است باشگفتی وشیفتگی‌فریاد برمی‌آورد: «عجب! پس من چهل‌سال‌است نثر می‌گوییم وخودم خبر ندارم؟»

1- réification

مربوط می‌شود «که آغازش ازجایی است که ماورقهٔ رأی را به صندوق انتخابات می‌افکنیم» و آن گاه میان تعهد شهروند و تعهد هنرمند فرق می گذارد. اما این فرق نمی‌تواند شامل کشورهایی شود که در آنها فقدان کوچك‌ترین آزادی سیاسی ـ مثل اسپانیا ـ یا کاربرد مسلك انقلابی درخدمت استبداد فردی ـ مثل‌شوروی درزمان استالین ـ مردم را وامی‌دارد تا ادبیات را به‌صورت «دریچهٔ تخلیهٔ فشار» به کار ببرند ونویسندهٔ اصیل را ناگزیر می‌سازد تا سرکردهٔ پیکاری شود که دیگر منحصراً ادبی و هنری نیست، بلکه در حقیقت مرحلهٔ‌تازه‌ای است از مبارزهٔ همیشگی ملتها برای کسب آزادی خود.

این «تعهد در نگارش» برای رمان‌نویسان اسپانیایی، برای آستوریاس[1] یا نویسندگان امریکای جنوبی، که در آنجا بیسوادی و بیعدالتی اجتماعی وخشونت دستگاه دولتی مانع تحقق طبیعی حقوق فردی است، چه معنی می‌تواند بدهد؟ اگر مطالبهٔ علنی آزادیهایی که دولتهای محافظه‌کارقرن نوزدهم به‌ما داده‌انددرحکم جرم باشدکیست که بتواند، بدون احساس‌شرم، از صندوق انتخابات سخن بگوید؟

هنگامی که آزادیهای‌سیاسی وجودنداشته باشند همه‌چیز سیاسی می‌شود و تفاوت میان نویسنده وشهروند ازمیان می‌رود. دراین وضع ادبیات می‌پذیرد که سلاحی سیاسی باشدیا وجه ادبی را فرو می گذارد و به تقلیدتصنعی ادبیات‌جوامع دیگر که‌در سطوح دیگری قراردارند می‌پردازد (و در این‌مورد می‌توان از گروه مقلدان بیمایهٔ روب گری‌یه، پس‌از فرو نشست‌موج هواخواهان فاکنر و کافکا، درکشورهای اسپانیا ومکزیك وپرتقال‌وآرژانتین، نام‌برد).

1- Miguel Asturias

کافی است نگاهی به گردخود بیفکنیم تا ببینیم که در چهار پنجم ربع مسکون، اثر ادبی محکوم است به اینکه، بر اثر جبرزمان، به‌کار تسلی یا ارشادفکری بپردازدیا، بنا به گفتهٔ چزاره‌پاوزه[1] در دورهٔ فاشیسم، «دفاعی در برابر توهین به زندگی» باشد. اگر تحلیل گولدمن صحیح باشد ــ که من شخصاً گمان می‌کنم صحیح است ــ «تعهد در نگارش» مبین گرایش پیشرفتهٔ نویسندگان در جامعهٔ صنعتی امروز است، خواه این جامعه مبتنی بر سوسیالیسم باشد یا نوسرمایه داری.

امافقط باحصول آزادیهای اجتماعی در اسپانیاو دراکثر کشورهای جهان سوم وفقط با پایان انحصار هنری «رئالیسم سوسیالیستی» وفشار دولت ــ بر اثر ترقی سطح فرهنگ عمومی ــ در کشورهایی که امروز دیکتاتوری پرولتاریا برآنها حاکم است می‌توان امید داشت که، در دراز مدت، ادبیات «پژوهش» و «پویش» بر سرکار آید (ادبیاتی که «رمان نو»، یعنی حاصل کار ده دوازده تن نویسنده که درانتشارات مینویی[2] پاریس گردآمده‌اند، فقط نمونهٔ کوچکی از آن است و نه مجموعهٔ قوانین مقدس آن). آن گاه این ادبیات می‌تواند آیینه‌ای باشد از جلوه‌های متعدد باخودبیگانگی انسان «شیء شده» وحلقهٔ کوچکی باشد از ماشین عظیم سازمان صنعتی وبرنامه ریزی دولتی یا حزبی ودیوان‌سالاری کور و همه گیر: همان جهان ناخوشایند نو سرمایه داری کنونی ــ که تازه باید برای آن هم بجنگیم ــ یا مرحلهٔ نخستین ساختمان سوسیالیستی، همان جهانی که تازمان فروریختن (غیر محتمل) اقتصاد کشورهای غربی بناچار جهان ما خواهد بود.

1- Cesare Pavese
2- Minuit

ادبیات، هم به عنوان قلمرو تجربه وهم به عنوان قلمرو خیال، هم به‌عنوان عمل و هم به‌عنوان گریز، وظیفهٔ سیاسی واقعی انجام می‌دهد، زیرا سرمنشاءِ یك سلسله تصمیمها و طرحهایی است که دنیای ما را متحول یا بکلی متغیر می‌کند. اما در اجرای این وظیفه به هر حال دوگانگی و تناقضی هست. زیرا، بـه قول موریس بلانشو، «نویسنده رمانهایی مـی‌نویسد؛ این رمانها متضمن پاره‌ای آراء سیاسی هستند تا جایی کـه‌گویی به مرامی وابستگی دارند. دیگران، یعنی کسانی کـه مستقیماً وابسته به این مرام‌اند، آن‌گاه به وسوسه می‌افتند که نویسنده را از افراد خود بشمارندواثرش رامدرکی‌بدانند حاکی از اینکه مرام آنهامرام اوست، اما به مجردی که این مرام را صریحاً از او می‌طلبند درمی‌یابند که‌نویسنده وابسته‌به‌آنهانیست ووابستگی او فقط به‌خودش است وبه‌تنها چیزی که در این مرام علاقه دارد عمل آن است».

همگامی وهمکاری ادبیات و سیاست هنگامی از میان می‌رود که عوامل برانگیزندهٔ آن ـ مـانند فشار سیاسی و شریعت سازی هنری و جزاینها ـ از میان برداشته شوند، مگراینکه خود نویسنده، چنانکه‌هم در شرق و هم در غرب فراوان دیده شده است، جانب ادبیات رافرو‌گذارد و با دل و جان‌به مدح شبه‌ادبی مرام سیاسی‌بپردازد. اما، دراین صورت، او دیگر نویسنده نیست، بلکـه «قلمزن» است و «کالا»یـش ربطی‌به ادبیات‌ندارد.

در این زمان ـ چه آلن روب گری‌یه بخواهد و چه نخواهد ـ هم نویسندگان اسپانیا و هم نویسندگـان شوروی و هم نویسندگـان اکثر کشورهای جهان، به‌استثنای بعضی از کشورهای دمـوکراسی غرب، مدتها تحت تعقیب سیاست به سر خواهند برد.

خلاف آن را مدعی شدن در واقع، به قول بلوک‌میشل در بحث از نظریه پردازان رمان نو، «قطرهٔ ملی خود را اقیانوس جهانی دانستن و خستگی خود را نومیدی سراسر بشریت شمردن» است.

افزوده‌ها

مارسل تیه‌بو

Marcel Thiébaut

ادبیات و تاریخ

نویسندگان شوروی مکلف‌اند که، بـه قول لوئی آراگون در کتاب ادبیات شوروی، «بر جای ساختهای قالبی ناتورالیسم، رئالیسم‌را بنشانند که در آدمی شرمی کینه‌خواه و اشتیاقی سوزان به خلق‌شیوه‌های دیگر زندگی برمی‌انگیزد»، زیرا «نسبت رئالیسم به هنر قدیم‌مثل نسبت شیمی به کیمیاگری و نسبت سوسیالیسم علمی بـه سوسیالیسم تخیلی است». پروردن این شیمی ملتزم پافشاری و بـذل همت است، زیرا «باید به طور بی‌امان با همهٔ اقدامات دشمن جنگید که‌می‌خواهد ادبیات شوروی را متلاشی کنـد و آن را از اصل زنـدهٔ تکاملش، از اصل‌لنینی روح‌حزبی درادبیات، منحرف سازد».

بگذریم از اینکه،بر طبق‌فحوای همین کلام،در میان‌نویسندگان شوروی لابد مقاومتهایی در برابر دستورهای حزبی بوده است که به آنها چنین روشی را صریحاً «تکلیف» کرده‌اند. و بگذریم ازاینکـه نویسندگـان بعضی از کشورهای وابسته، از جملـه استونی، درست نفهمیده‌اند که مقصود چیست و از این رو در «پرورش مضامین عصر حاضر» ناشیگری کرده‌اند، ولی خوشبختانه‌اقدامات لازم به عمل آمده است و در این اواخر بعضی از آنها «مضامین تاریخی-انقلابی را بـا قدرت بسیار در رمان‌به کاربسته‌اند» و درنتیجه‌موفق شده‌اند که «روش

رئالیسم سوسیالیستی را از آنِ خود کنند و ایدئولوژی پرولتاریایی را بـر ادبیات تعمیم دهنـد» و در این راه از مطالعـهٔ «ورشکستگی استنباطهای تاریخی ـ ادبی بورژوازی غرب» سود بـرده‌اند. و نیـز بگذریم از اینکه ادبیات بورژوازی، یعنی همهٔ آثار ادبی غرب از قرن هفدهم تا قرن بیستم، از شاهدخت کلو و دون‌کیشوت و فاوست گـرفته تـا بلندیهای بادخیز و مادام بواری و در جستجوی زمان گمشده، به‌عقیدهٔ آراگون «مبتنی بر اصل انتقال موروثی اموال است و درمتنهای مراتب می‌توان آن راتاریخ مالکیت دانست» ودرتراژدی«یعنی نمایش‌شاهان، مسئلهٔ اساسی‌مسئلهٔ وراثت وغصب‌است». ازاین‌اظهارنظرهای‌عجولانه، که در نهایت حاکی ازعواطف و تعصبات‌غیرمستدل گویندهٔ آنهاست، می‌گذریم و وضع ادبیات و رابطهٔ آن را با تاریخ بررسی می‌کنیم.

به خلاف تصور حزب، نمی‌توان از رمان‌نویسان خواست کـه واقعیت روزمره را مستقیماً بیان کنند. زیرا رابطهٔ هنرداستان و تـاریخ از هیچ نظارتی و، به صورت ظاهر، از هیچ منطقی تبعیت نمی‌کنـد. هنگامی که نویسنده‌ای با همهٔ افراد ملت درگیر ماجرایی جمعی می‌شود، به ندرت ممکن است آناً ازاین‌ماجرا درنوشته‌های خوداستفاده کند. در فاصلهٔ میان‌سالهای ۱۷۸۹ و ۱۸۱۵، یعنی از آغاز انقلاب کبیر فرانسه تاسقوط ناپلئون، درفرانسه حتی‌یك‌رمان با ارزش دربارهٔانقلاب وامپراتوری نوشته نشده است. گویی حوادث‌بزرگ همهٔنیروی خود را در عمل مصرف می‌کنند. البته در طی جنگ جهانی اول رمـانهای جنگی فراوانی نوشته شده است، اما اینها در حقیقت رمان نیستنـد، بلکه سند و گزارش‌اند. زیرا هنرمند در برابر یك واقعهٔ بزرگ بایـد بتواند فاصله بگیرد. شرح لشکرکشی نـاپلئون بـه روسیه در رمـان

جنگ و صلح از لحاظ قدرت بیان و زیبایی توصیف به مراتب بالاتر است از آنچه همان نویسنده پانزده سال بعد در کتاب داستانهای سباستوپول به دست داده است و حال آنکه خودش در این جنگ شرکت داشته و از نزدیك شاهد حوادث بوده است.

تازه به فرض آنکه نویسندگان در وصف جهانی که می‌بینند آزاد باشند و خود را با این جهان کاملاً دمساز حس کنند نمی‌توان به یقین گفت که با شرح و بیان این دمسازی در آثار خود، از لحاظ آفرینندگی، در بهترین وضع باشند. حتی، به عکس، دمسازی کامل با زمانه متضمن خطر بزرگی است، زیرا دمسازی غالباً نسبت به ارزشهای سطحی و ناپایدار است و چون اوضاع و احوال عصری که نویسنده در آن زندگی کرده است فراموش شوند آن‌گاه در می‌یابند که اثر او ارزش چندانی ندارد و اصل هنری و محتوای انسانی فدای پسندهای زودگذر زمانه شده است.

اگر رابطهٔ آثار ادبی و حوادث تاریخی را در نظر بگیریم غالباً می‌بینیم (و البته این یك اصل کلی نیست) که آثار بزرگ پیش یا پس از رویدادی که به آن وابسته‌اند قراردارند، بدین معنی که نویسنده یا وقایع بعدی را پیشگویی می‌کند و یا، به عکس، بازماندهٔ آخرین موجهای حوادث را «می‌گیرد» و آثاری پدید می‌آورد که می‌توان آنها را ادبیات «دورهٔ زوال» نامید. فی‌المثل نمایشنامهٔ لوسید[1] بازگو کنندهٔ روحیهٔ خانخانی و سلحشوری روزگاری است که در سال ۱۶۳۶ از میان رفته بوده است. روح انقلاب کبیر فرانسه که در جریان انقلاب نتوانست هیچ اثری پدید آورد سی و پنج سال بعد، در دورهٔ رمانتیکها،

۱- رجوع شود به توضیح شمارهٔ ۳ درذیل صفحهٔ ۱۳۹ کتاب حاضر.

در آسمان ادبیات به درخشش درمی‌آید. مارسل پروست جامعهٔ بیمار گونه‌ای را به یاد می‌آورد که دیگر وجود ندارد. متخصصان ادبیات یونان کهن امروز پی برده‌اند که در زمانی که ایلیاد و اودیسه نوشته می‌شد وقایع مورد استناد آنها به گذشتهٔ دور تعلق داشت. متقابلاً کافکا جهان پوچ و پرتشویش آینده راشرح می‌دهد و نویسندگانی که پس از سال ۱۹۴۵ خود شاهد همین جهان‌اند دیگر نمی‌توانند قوت بیان او را داشته باشند، زیرا حادثه، یعنی جنگ جهانی دوم، نیروی درونی این مضمون را فرسوده است. جنبش ادبی سال ۱۹۳۰ که با نویسندگانی چون آندره مالرو و ژرژ برنانوس[1] و فرانسوا موریاك به شرح احساس دردناك سرنوشت بشر می‌پردازد در زمانی رخ می‌دهد که خاطره‌های جنگ جهانی اول با نخستین امواج خبر دهندهٔ مصیبت جهانی دوم تلاقی می‌کنند.

بنابراین نمی‌توان، با صدور فرمان، تاریخ و ادبیات را به‌یکدیگر پیوند داد، زیرا تاریخ فقط هنگامی بر ادبیات تأثیر می‌کند که زمان حال از آزمایشگاه ذهن فرد نویسنده گذشته باشد. اثر داستانی با ارزش ثمرهٔ این کیمیاگری تدریجی است. حتی هنگامی که نویسنده‌ای چون بالزاك خود را همسطح حوادث زمانه قرار می‌دهد، این حوادث فقط زمینهٔ آفریده‌های ذهنی و شخصی او را می‌سازند.

ادعای رهبری ذهن نویسنده، که در خطابه‌ها و اعلامیه‌های شوروی دیده می‌شود، حاکی از جهل کامل است نسبت به وضعی که آفرینش ادبی در آن صورت می‌گیرد. سیاست ادبی حزب متوقع وابستگی مداوم نویسندگان به رفتاری است که به‌مجرد تثبیت به‌صورت

1- Georges Bernanos

سنت درمی آید. و این مستلزم تناقض است، زیرا ادبیات نمی‌تواند زنده بماند مگر با یك سلسله عصیان مداوم بر ضد ارزشهای مقبول و رایج.

شواهد بسیاری بـر اثبات این مدعا هست که فقط بـه یکی از آنها اشاره می‌شود. سور رئالیسم در آغاز جنبش خود شاید شاهکاری پدید نیاورده باشد. اما بیست سال بعد بسیاری از نویسندگان و شاعران را عمیقاً تحت تأثیر قرار می‌دهد. پایگاه حرکت سور رئالیسم تحقیر ارزشهای ملی فرانسه بود که در سال ۱۹۲۰ تقریباً همـه کس بدون قید و شرط به آنها احترام می گذاشت و نیز رد مطلق ادبیات پیش از جنگ بود که نویسندگان سال ۱۹۲۵ می‌خواستند پیوند خود را بـا آن حفظ کنند.

از سوی دیگر، اگر خود را در جای خوانندگان قرار دهیم ـ غرضم خوانندگان شوروی است ـ مسلم نیست که هرگاه، بنا به خواست کنگره‌های شوروی، ادبیات کارخانه و پیکار انقلابی بـه آنها عرضـه شود آنها هـم حتماً ایـن خواست را برآورده کنند. در طـی جنگ جهانی اول، من در جبهه حتی یك نفر را ندیدم که داستانهای ملهم از آن جنگ را با رغبت بخواند. آنها را ملال آور، نـادرست و حتی گاهی خارج از ادب می‌دانستند (زیرا حرمت راز جبهه در آنها شکسته می‌شد). حساسیت جنگجویان نسبت به حوادثی که خود در آنها شرکت داشتند و اکنون می‌بایست وصف آنها را بشنوند کند شده بود. می‌توان فرض کرد که اگر امروز به زنان کارگر فلان کارخانهٔ شوروی پیشنهاد شود که از میان منظومهٔ حماسهٔ فولاد و قصه‌های کودکان بـه قلم کنتس دوسگور[1] یکی را برگزینند آنها این قصه‌ها را انتخاب می‌-

1- Comtesse de Ségur

کنند و با این عمل، به طور ناخودآگاه، احترام به اصل ادبیات می‌گذارند که هدفش هیچ نیست جزاینکه ناشناخته را در شناخته آشکار کند. تماشای منطقهٔ آرژانتوی[1] روی پردهٔ نقاشی سیسله[2] (یعنی منظره‌ای که با واسطه شدن هنرمند میان شیء خارجی و پردهٔ نقاشی تغییرشکل و هویت داده است) جالب توجه‌تر از تماشای عکس آرژانتوی است. آنچه خواننده در رمان می‌جوید نیز همین عنصر «غرابت» است که ذهن فرد نویسنده از خود در آن مایه گذاشته است. و اگر به جای منطقهٔ آشنای آرژانتوی، رودخانهٔ غریبی را که لوئی‌همون[3] درکانادا دیده است عرضه کنند این لذت حتی برای ساده‌ترین خوانندگان، خوانندگانی که هرگز آن رودخانه را نخواهند دید، فزونی خواهد گرفت.

از آن رو که نگرش داستایوسکی و استاندال با نگرش ما فرق دارد در خواندن آثار آنها جذبه‌ای می‌یابیم شبیه به‌جذبهٔ جهانهای دور و هرگز ندیده، جذبه‌ای که رغبت ما را برمی‌انگیزد و به تحسین وا می‌دارد. چون ادبیات لزوماً باید از ذهن فرد نویسنده بگذرد و گرنه وجود نمی‌یابد، ورود به‌جهان ناآشنای نویسنده جذابیت سفر رادارد. نظارت بر فردیت نویسندگان، از طریق تحمیل فضا و مضامین معینی به آنها، موجب یکنواختی و همشکلی آثار آنها می‌شود و در نتیجه لذت ادبی، که ازدیدن تفاوت جهان نویسنده و یکی شدنِ موقت خواننده

1- Argenteuil

۲- **Sisley**، نقاش فرانسوی درقرن‌نوزدهم (۱۸۳۹-۱۸۹۹) واز استادان‌سبک امپرسیونیسم درمنظره‌سازی.

۳- **Louis Hémon**، نویسندهٔ فرانسوی(۱۸۸۰-۱۹۱۳) وصاحب رمان معروف ماریاشاپدلن که صحنهٔ وقایعش درکاناداست.

با این جهان متفاوت[1] حاصل می‌شود، از میان می‌رود.

آراگون به قطع و یقین می گوید که «هر کلمهٔ مکتـوب» را «همهٔ آحاد مـلت شوروی، همهٔ شصت ملت شوروی، همـهٔ دویست میلیون مردم‌شوروی» باید بتوانندبخوانند وبفهمند، وسپس به مااطلاع می‌دهد که همهٔ نویسندگان شوروی لزوم این فهم همگانی را دریافته‌اند. اما این برنامه در انتها مسلماً به زیان فرهنگ عمومی است، زیرا دریك اثر تازه آنچه‌نخست دشوارو ناآشنا و خارج از قلمرو «مضامین مشترك» جلوه می کند تدریجاً وارد محتوای آثاری می‌شود که برای‌همه قابل فهم است. اگرسمبولیستها، اگرشاعرانی چون مالارمه‌وآپولینر[2] نمی‌بودندچگونه امروز کمونیستهای چینی می‌توانستند شعر پل‌الوار[3] رابخوانند وازآن لذت‌ببرند؟ و این‌نکته‌در خور توجه و تأمل است که فی‌المثل کتابی‌چون در جستجوی زمان‌گمشده، که‌زمانی‌بورژواهای‌تحصیل کرده هم‌خواندن‌آن‌را بسیاردشوار و حتی ناممکن می‌دانستند، امروز در امریکا در میلیونها نسخه بـه چاپ می‌رسد. همیشه لحظه‌ای هست که حتی سبزی‌فروشها، بی‌آنکه خودبدانند، ارسطویی‌وافلاطونی‌می‌شوند.

جای تعجب است که چرارهبران‌ادبی حزب که به سادگی‌وظیفهٔ ادبیات و علم را یکسان می‌دانند هنوز نفهمیده‌اندکه ادبیات می‌تواند و گاهی باید،مانند علم‌شیمی پیش‌ازتولید مواد مصرفی، ازآزمایشگاه بگذرد، آزمایشگاه ذهن نویسنده.

اما،در برابر خطابه‌های کنگره‌های شوروی، چه سود از عنوان

۱- برای توضیح بیشتر این‌معنی رجوع شود به‌صفحهٔ ۱۵۸ کتاب حاضر.

2- Apollinaire 3- Paul Eluard

کردن لزوم تقدم ذهن فردی؟ زیرا، بنابه دلایل و شواهد آشکار، می‌دانیم که حزب، زیر ظاهرادبیات، در حقیقت از «اصول دین»سخن‌می‌گوید و می‌دانیم که همهٔ سیاستش مبتنی بر فرض وجود ـ یا ناظر به تحقق وجود ـ مردمانی هماننداست و حال‌آنکه زیست شناسان امروز کشف کرده‌اند که در هر انسانی ترکیب کروموزومها فقط به‌صورتی رخ می‌دهد که خاص خود اوست، یعنی بار دیگر به همین صورت‌رخ نخواهد داد،و بدین گونه ارزش بیمانند این جهانهای فردی‌متفاوت‌را که دیگر دیده نخواهند شد آشکار ساخته‌اند.

اوژن یونسکو

Eugène Ionesco

نمایش شها مت

برای‌چه و برای که می‌نویسیم؟ اگر نامه‌ای، خطابه‌ای، درسی عرضحالی بنویسیم برای این است که افکاری یا احساساتی را برای کسی بیان کنیم تا بدین وسیله چیزی بخواهیم، درسی بدهیم، دلیلی بیاوریم، اعتراضی بکنیم و جزاینها. دراین‌صورت، هدف عمل نوشتن‌درخودش نیست. نوشتن وسیله است. ما برای دیگران می‌نویسیم.

ممکن است که من چیزی به منظور ثابت کردن، پذیراندن، تعلیم دادن و جزاینها بنویسم و ممکن است آن نامه یا بیانیه یا خطابه را که نوشته‌ام شعر یا کمدی یا تراژدی و جزاینها بنامم. اما در واقع نامه یا خطابه یا عرضحال نوشته‌ام و نه شعر یا نمایشنامه و جزاینها.

همچنین ممکن است که من بخواهم نامه‌ای یا عرضحالی بنویسم و بی آنکه خودم بخواهم آن نامه یا عرضحال شعر باشد؛ بخواهم یك مطلب درسی بنویسم و آن کمدی یا تراژدی شود. پس نیت عمقی یا ناخودآگاه آفریننده ممکن است با نیت سطحی یا ظاهری او سازگار نباشد.

فلان معمار یك معبد یا یك خانهٔ کوچك می‌سازد. فلان موسیقیدان یك سنفونی می‌سازد. معمار می‌گوید معبدرا برای این ساخته است که مؤمنان در آن عبادت کنند و کاخ را برای اینکه فلان شاهزاده جای

وسیعی برای پذیرایی از مهمانان عالیقدر خود داشته‌باشد و خانه را برای اینکه دهقان با گاو و خانواده‌اش درآن پناه بجوید.

موسیقیدان‌می گویدسنفونی‌رابرای‌این‌ساخته‌است که احساسات خود را به بیان درآورد، چون موسیقی درحکم زبان است.

معمار سخت دراشتباه بوده‌است، زیرا مؤمنان مرده‌اند و دینشان نابود شده‌است و معبددیگر معبدنیست، اما همچنان برپا ایستاده است. نسلهای‌متوالی می‌آیند و این‌معبد راکه دیگر به‌کار عبادت نمی‌آید و این‌کاخ راکه خالی‌است واین خانهٔ کهنهٔ خیال‌انگیزراکه فقط پناهگاه مقداری اثاث یا خاطره است تماشا و تحسین می‌کنند.

و اما سنفونی چیزی نیست جزهمان شیوه‌ای که با آن ساخته می‌شود و موسیقی‌شناسان را به هیجان می‌آورد: خرده احساسات موسیقیدان با خود او مرده‌اند.

عمارت وسنفونی‌نمایانگرچیزی نیستند جزقوانین خودمعماری یاقوانین معماری متحرکی که همان موسیقی است. عمارت و موسیقی به خود باز گشته‌اند و تجلی خالص ذات خود شده‌اند.

پس این معبد یا این سنفونی چیست؟ اینها فقط ساختمانهایی هستند وبس. من‌حتی‌نیازندارم به‌اینکه‌بدانم‌این عمارت‌عبادتگاه‌است، مقصودازآن مهم نیست،خارج ازموضوع است،چیزی‌ازآن نمی‌کاهد و بر آن نمی‌افزاید، نه‌آن را برپا می‌دارد ونه‌از پا می‌افکند. مشخصهٔ هربنایی‌همین است:اینکه ساخته شده است. وانگهی این عمارت معبد نمی‌شود مگراینکه من بخواهم‌معبد باشد. من می‌توانم معبد بودن آن را انکار کنم. امامطلقاًنمی‌توانم منکرعمارت‌بودن‌آن بشوم. این‌عمارت ممکن است به‌کاری بیاید یا نیاید. امابرای عمارت بودن نیاز ندارد که

به‌کاری بیاید: برای عمارت بودن نیاز به استفاده کننده ندارد. حتی می‌توان افسوس خورد که در این دورهٔ کمبود کلیساهای مسیحی چرا به‌کاری نمی‌آید. آن را سربازخانه یا گاراژ هم می‌توان کرد.

و دراین صورت، معبد می‌تواند کلیسای مسیحی، سربازخانه، گاراژ، بیمارستان، تیمارستان، محل اجتماعات سیاسی و جزاینها بشود. آن را ویران هم می‌توان کرد.

اما این‌معبد، جدا از کلیسا یاتماشاخانه یااسطبل یا مرکزحزب یافرهنگستان، پیش از هرچیز یا پس‌از هرچیز، ساختمانی است منطبق با قوانین ساختمان، واقعیتی است به خودی خود.

نمایشنامه‌هم ساختمانی‌است که بایداز اول تا آخرروی پای‌خود بایستد. خصوصیتش این است که چیزی جز رمان یا موعظه یادرس یا خطابه‌یا چکامه‌باشد،زیرا دراین‌صورت دیگرنمایشنامه‌نیست،بلکه درس وخطابه‌و موعظه وغیرذلك است وباآنها مشتبه خواهد شد. درحقیقت، نمایشنامه عیناً همان چیزی است که سایر چیزهای غیر نمایشی نیستند.

اگر عمارتی که‌برای‌مؤمنان ساخته‌شده‌است نیاز به‌مؤمن‌نداشته باشد تا عمارت‌بشود، پس‌نمایشنامه هم‌نیازبه‌تماشاگرنداردتا نمایشنامه بشود.

بـا این همه، نمایشنامه برای مردم نوشته شده‌است، برای‌مردم زمانه‌اش. بنابراین بیرون‌از تماشاگرانی‌که برای‌آنها نوشته شده‌است قابل تصور نیست.

ولی این هم‌کاملاً مسلم نیست،حال‌نویسنده‌اش هر چه‌می‌خواهد بگوید. زیرا نویسنده‌ای‌اصیل‌است که‌اثرش مستقل‌از او باشد،چنانکه فرزندان هم از تسلط پدران می گریزند و مستقل از آنها می‌شوند.

اثر هنری نیاز به تولد دارد، چنانکه کودك نیازمند تولد است. اثرهنری ازاعماق روح برمی‌آید. کودك برای جامعه زاییده نمی‌شود، هر چندکه جامعه او را در اختیار مـی گیرد. کودك برای زاییده‌شدن زاییده می‌شود. اثر هنری هم زاییده می‌شود که زاییده شود. اثر هنری خود را به نویسنده تحمیل می کند، می‌خواهد وجودبیابد وکاری ندارد به اینکه آیا جامعه او را طلبیده یا نطلبیده است.

البته جامعه می‌تواند اثر هنری را هـم در اختیار بگیرد و، آن طور که می‌خواهد، آن را به‌کار ببرد. مـی‌تواند آن را محکوم کند، می‌تواند آن‌رانابود کند. متقابلاً اثرهنری‌هم‌می‌تواند وظیفه‌ای‌اجتماعی انجام بدهد یا ندهد، اما خودش این وظیفهٔ اجتماعی نیست. ذاتاًسوای اجتماع است.

مانند سنفونی، مانند عمارت، اثر نمایشی هم بنایی ساخته‌شده است، دنیایی زنده است. ترکیبی است‌ازموقعیتها، کلمه‌ها، شخصیتها. ساختمانی است پرجنبش و جوشش که منطق وشکل‌و انسجامی خاص خود دارد. ساختمانی است که عناصرش، در عین تقابل و تعارض، با یکدیگر توازن و تناسب دارند.

البته به ما خواهند گفت که شخصیتهای نمایشنامه، یعنی تجسم مقابله‌ها ومخاصمه‌هایی که نمایش ازآنها به‌وجودمی‌آید، دربارهٔ مطلبی سخن می گویند و شهوات و افکار و حتی مسلکهایی را بیان می کنند وبه‌زمانهٔ خود وابسته‌اند وبازتاب این زمانه‌اند و جانب چیزی را می‌گیرند یا با آن مخالفت می‌ورزند. اما این همه هیچ نیست مگر مادهٔ خام نمایش، مگر مصالح بنای نمایشنامه، چنانکه سنگ هم مادهٔ بنای معماری است. ولی آیا می‌توان ایراد گرفت که‌نمایشی که بدین‌صورت

پدید آمده است پندار است و چیزی بیهوده است؟ در ایـن صورت می‌توان گفت کـه عمارت هم پندار است و سنفونی هم پندار است و چیزی بیهوده است.

پس این نمایشنامه به چه درد می‌خورد؟ به درد این می‌خورد که نمایشنامه‌باشد، چنانکه سنفونی هم‌به دردی‌نمی‌خوردجز اینکه‌سنفونی باشد. پس اثر هنری نیاز به آفرینش اثرهنری را بـرآورده می‌کند. نمایشنامه برآورندهٔ نیاز به آفریدن موجودات و مجسم‌کردن آنها و جلوه بخشیدن به شهوات است. جهانی که بدین‌گونه‌آفریده می‌شود صورت جهان نیست، بلکه به صورت جهان است.

در موردخودم باید بگویم از وقتی که خودم را شناخته‌ام‌همیشه خواسته‌ام شعر یاقصه یا نمایشنامه بنویسم. همیشه‌وسوسهٔ جهانهایی کـه می‌خواسته‌ام به جهان بیاورم درمن‌بوده‌است. هنگامی که دوازده ساله بودم حقیقتاً برای کسی نمی‌نوشتم، بلکه نیازبه‌نوشتن‌داشتم. درواقع برای خودم می‌نوشتم. بعد از آن هم مدتها حاضر بودم که برای در و دیوار بنویسم.

مدتی بعد، مثل همه کس، من هم می‌نوشتم تا چیزهایی‌بگویم، تا اندیشه‌های خود را به زبان بیاورم، تا از چیزهایی دفاع کنم یا برای آنها بجنگم. در واقع گمان می‌کردم که برای همین می نویسم. امـا اشتباه می‌کردم. این‌فقط آغازکار بود، انگیزهٔ‌نخستین‌بود. دلیلی‌پنهانی که مـرا به نوشتن وا مـی‌داشت جان بخشیدن بـه شخصیتها و شکل ملموس دادن به‌خیالاتم بود.

خواهند گفت که من به محیطی تعلق دارم و در متنی تاریخی قـرار گـرفته‌ام و در همه حال فرزند زمانه‌ام. زبـان تاریخی دارد و

زمان هم. و من به‌لحظه‌ای از تاریخ‌وابسته‌ام. و فرانسه‌ای که می‌نویسم فرانسهٔ قرون وسطی نیست و موسیقی امروز بـا موسیقی لولی[1] بسیار فرق دارد و نقاشی انتزاعی در قرن شانزدهم نبوده است.

اما این نه بدان معناست که من اسیر زمانه‌ام و خطاب من‌نباید ـ ونمی‌تواند ـ جزبه‌مردم زمانهٔ خودم‌باشد. من‌نمی‌دانم مردم زمانه‌ام کیستند. مـن فقط خودم‌را می‌شناسم. در حقیقت، اثرهنری از زمینی، از زمانی، از جامعه‌ای حرکت می‌کند. ازآنجا حرکت می‌کند، امـا به‌سوی این زمان‌و این زمین‌نمی‌رود. به‌آنجا باز نمی‌گردد. نبایدمبدأ را با مقصد مشتبه کرد.

اثرهنری، پیش از هر چیز، ماجراجویی ذهن است.

و اگر هنر و تئاتر حکماً باید به دردی بخورند آنها به‌درد این می‌خورند که دوباره به مردم یاد بدهند فعالیتهایی هستند که به دردنمی خورند و، با این همه، بودن آنها ضروری است.

ساختن‌ماشینی که‌حرکت می‌کند وجهانی که به صورت نمایش در می‌آید و به صورت نمایش دیده می‌شود و انسانی که در عین‌حال هم نمایش و هم‌تماشاگرمی‌شود، این‌تئاتر است. و نیز این همان‌تئاتر نو و «بیهوده»ای است که ما به‌آن نیاز داریم، تئاتری حقیقتاً آزاد.

اما امروز مردم به شدت هم از آزادی وهم از طنز مـی‌ترسند. نمی‌دانند که زندگی بدون آزادی و بدون طنزممکن نیست. نمی‌دانند که کوچکترین حرکت وساده‌ترین‌اقدام مستلزم به کار بستن نیروهای

۱ـ Lulli، موسیقیدان ایتالیایی درقرن هفدهم.

تخیل است، همان نیروهایی که آنها لجوجانه وابلهانه می‌خواهند در میان دیوارهای بی‌روزنهٔ تنگ مایه‌ترین رئالیسم به بند بکشند. این رئالیسم مرگ است و آنها زندگی‌اش می‌نامند، تاریکی است و آنها روشنایی‌اش می‌خوانند.

من معتقدم که جهان از شهامت خالی است و برای همین‌است که‌مارنج می‌کشیم. همچنین‌معتقدم که رؤیاو تخیل، ونه‌زندگی‌سطحی، مستلزم شهامت‌اند و حقایقی‌اصلی و اساسی در اختیاردارند و آشکار مـی‌سازند. و حتی (برای دلخوشی ذهنهایی کـه فقط فایدهٔ عملی را می‌بینند) معتقدم که اگر امـروز هواپیماها در آسمان پرواز می‌کنند برای این‌است که ما پیش ازپروازکردن،خیال پرواز رادرسرداشته‌ایم. ما توانسته‌ایم پرواز کنیم چون در خیال دیده‌ایم که پرواز می‌کنیم. و پروازکردن کاری بیهوده است. فقط پس ازپیدایش پرواز، لزوم‌آن راثابت یا ابداع کرده‌اند تا عذری برای بیهودگـی عمقی و ذاتی‌آن بتراشند. عملی‌بیهوده که‌درعین‌حال نیازاست. اما می‌دانم که پذیراندن این حقیقت‌مشکل است.

مردمی‌راکه شتابزده در کوچه و خیابان می‌دوند ببینید. به‌چپ و راست نگاه نمی‌کنند، با ظاهری‌دل مشغول مثل سگها چشم‌به‌زمین دوخته‌اند ومی‌روند. مستقیم‌به پیش می‌تازند،اما بـه پیش‌نمی‌نگرند، زیرا راهی راکه ازپیش می‌شناسند بی‌اختیار خود می‌پیمایند. درهمهٔ شهرهای بزرگ جهان‌چنین است. انسان امروز در همهٔ جهان انسانی شتابزده است‌که وقت ندارد واسیرضرورت‌است ونمی‌فهمد که‌چیزی می‌تواندفایده نداشته باشد. واین‌را هم‌نمی‌فهمد که‌باطناً همان چیز مفید است که می‌تواندبیفایده باشد،فرساینده باشد. اگر فایدهٔ چیزبیفایده و

بیفایدگیِ چیزمفید را نفهمندهنر رانمی‌فهمند.و کشوری که در آن هنر را نفهمند کشور برده‌ها و آدمهای کوکی است، کشور مردم بدبخت است، مردمی که نمی‌خندند ولبخند نمی‌زنند، کشوری‌بیذوق وبیروح. جایی که طنز نباشد، جایی که خنده نباشد، خشمو کینه هست. زیرا همین‌مردم‌شتابزده ومضطرب که‌به سوی هدفی می‌دوندکه هدف‌انسانی نیست یا سراب است می‌توانند به آهنگِ نمی دانم‌کدام شیپور و به دعوت دیوانه‌ای یا دیوی‌ناگهان‌دستخوش‌تعصبی هذیان‌آلود وخشمی گروهی‌و صرعی عمومی شوند. «کرگدن زدگی[۱]»، ازچپ و راست و به‌صورتهای مختلف،خطری است‌که مردم را تهدید می‌کند، مردمی که فرصت ندارد تا فکر کنند و به هوش آیند. این بیماری در کمین مردم‌امروزاست‌که‌حس و ذوق تنهایی‌را ازدست داده‌اند. زیرا تنهایی جدا بودن ازدیگران نیست، بلکه در خود فرو رفتن وتأمل کردن‌است، و حـال آنکه جماعات و جوامع کنونی غالباً، چنانکـه گفته‌اند، از «تنهایانِ گردِ هم‌آمده»تشکیل‌شده‌اند. درزمانهایی که مردم‌می‌توانستند تنها باشندهرگز سخن از«ارتباط ناپذیری» بـه میان نمی‌آمد. ارتباط‌ناپذیری وجدا افتادگی مضامین سوگناك جهان امروزند که در آن‌همه چیزمشترکاً صورت می‌گیرد و همه‌چیز مرتباً ملی یا اجتماعی می‌شود وانسان‌دیگرنمی تواندتنها باشد. زیرا، حتی‌درکشورهای به اصطلاح «فردگرا»، شعور فردی به واقع درمعرض تسلط وتخریبِ فشارِ دنیای غیر شخصی و فرسایندهٔ شعارها قرار گرفته است: چه عالی وچه‌دانی، چـه سیاسی و چه تجاری، اینها از جنس همـان تبلیغات نفرت‌انگیزند

۱- rhinocérite، اصطلاحی‌که خود یونسکوآن را وضع‌کرده است و درعین‌حال اشاره به‌نمایشنامهٔ معروف وی به‌نام کرگدن.

که بیماری قرن ماست. هوش به اندازه‌ای فاسد شده است که دیگر کسی درنمی‌یابد که نویسنده‌ای نخواهد زیر َعلمِ این یا آن‌مرام و مسلك رایج سینه بزند، یعنی نخواهد برده شود.

با این همه، اگر تماشا گران بگویند که از فلان نمایشنامه درسی آموخته‌اند، این بی‌اهمیت‌ترین چیزی است که در آن دیده‌اند. و در نمایشنامه چه می‌توان دید که مهمتر از آموختن درس باشد؟ جواب ساده است: همان وقایع و اموری که رخ می‌دهند، به هم می‌پیوندند و از هم می گسلند و می گذرند.

حکمت و اندرزقصه‌های لافونتن نیست که ما راهنوز هم به‌خود جلب می کند (زیرا این‌حکمت حکمتِ ابتدائی و همیشگیِ عقل سلیم است)، بلکه شیوهٔ زنده بودنِ آن است و مادهٔ خامِ زبان شدن، که سرچشمهٔ اسطوره‌هایی شگفت و خارق‌العاده است. هنرهمین است: خارق‌العادهٔ زنده. و به ویژه تئاتر باید همین‌باشد.

امروز تئاتر در اروپا و امریکا در خطرمرگ است، زیرا دیگر این خصوصیت را ندارد.

تجارت و «رئالیسم» نه‌تنها به‌نمایش مایه نمی‌دهند، بلکه آن را می‌کشند. زیرا هم نمایش بی‌شهامت، مثل نمایشهای ساخت «برادوی»[1] و نمایشهای عامه‌پسند، و هم نمایش رئالیستی که مضامین اجتماعی و سیاسی شناخته و مکرر راباز می گوید و در زندانِ این مضامین تخته بند شده است در حقیقت نمایشی غیر واقعی‌هستند: از یك سو غیر واقعیت بورژوایی و از سوی دیگر غیر واقعیت

۱- Broadway، یکی ازخیابانهای بزرگ‌نیویورك که محل معروفترین‌تئاترهای امریکاست.

سوسیالیستی. اینها هستند خطرهای بزرگی که در راه نمایش و هنر، در راه قدرتهای تخیل و نیروی زنده و آفرینندهٔ ذهن آدمی، قرار گرفته‌اند.

ژان ریکاردو

Jean Ricardou

مسئله‌ای به‌نام ادبیات

همه روزه این سخن ـ و نه از دهان احمقترین مردم ـ شنیده می‌شود
که پژوهشهای مربوط به زبان از نوع مناقشات لفظی لغو و بیهوده
است و فقط به‌کار این می‌آید که ما را از مسائل بزرگی که انسان
با آنها روبه‌رو شود (مثلاً شهوات و رفتار، شناخت جهان،
...سی روح) منحرف سازد. اما حقیقت درست خلاف این است.

ژان پولان[1]

...وع چه می‌تواند بکند؟

آن روز گروهی از نویسندگان گردهم آمده‌بودند تا دربارهٔ این مسئله بحث کنند: ادبیات چه می‌تواند بکند؟[2] چون از شرکت کنندگان در آن مجمع یکی قهرمان «ادبیات ملتزم»، یعنی ژان‌پل سارتر بود که همه از اظهارنظرش در روزنامهٔ لوموند خبر دارند:

ادبیات نیاز دارد که عمومی وجهانی باشد. پس نویسنده، اگر می‌خواهد که خطابش به همه باشد و آثارش را همه بخوانند، بایددر

---

[1] Jean Paulhan، رمان نویس و محقق ادبی و هنری معاصر فرانسه (۱۸۸۰-۱۹۶۸).
[2] رجوع شود به‌صفحهٔ ۱۰۹ به‌بعد کتاب حاضر.

صف اکثریت قرار گیرد، یعنی در صف دومیلیارد گرسنه.

و دیگری طرفدار «ادبیات در حکم پناهگاه»، یعنی ایو برژه، بود که می گفت:

چه نویسنده خیال رابر گزیند و چه خیال او را، به‌هرحال همواره برضد واقعیت عمل می‌کند و می‌کوشد تا آن را از یاد ببرد.[1]

می‌توان پی‌برد که چه آراء مخالفی درآنجا عرضه شده است. با این‌همه، پس از مختصری تفکر، مشابهت عقاید این دو نویسنده آشکار می‌شود. نه تنها هر دو درست استدلال مـی‌کنند، بلکه بنای استدلال هردو متکی بر یك «فرض قبلی» مشابه است. ژان‌پل سارتر می گوید:

در برابر کودکی که می‌میرد، رمان تهوع وزنی ندارد.

و ایو برژه می گوید:

پس در این صورت ادبیات چـه مـی‌تواند بکند؟ در اینجا سخت وسوسه می‌شوم که این‌بار به‌قطع ویقین بگویم که ادبیات هیچ کاری نمی‌تواند بکند و تا جایی که به واقعیت‌مربوط می‌شود از ادبیات کاری بر نمی‌آید.[2]

۱ـ رجوع شود به صفحهٔ ۲ـ۱۷۱ کتاب حاضر.
۲ـ رجوع شودبـه صفحهٔ ۱۷۴ کتاب حاضر.

در این گفته‌ها مضمون مشترك ناتوانی ادبیات در برابر جهان روزمره را به‌آسانی می‌توان بازشناخت. بنابراین سخن ایو برژه که درادبیات پناهگاه مـی‌جوید منطقی است و ژان پل سارتر هم به کار دیگری رو می‌آورد که‌مستلزم انکار تهوع است. در حقیقت این دو نویسنده از یك قماش‌اند، یعنی هردو دربدبینی نسبت به ادبیات‌متفق‌اند.

هرنوع‌بدبینی‌بی‌دلیل رفتاری ارتجاعی‌است. و این‌حکم دراین مورد خاص ظاهراً صادق‌است. ولی می‌توان این‌سؤال را مطرح کرد که آیا ادبیات به‌عنوان **ادبیات** در برابرامر روزمره‌دارای بـالاترین توانایی و کارآیی نیست؟

کودکی از گرسنگی می‌میرد: این تحمل‌ناپذیر است. اگر من دلایل مفتضح بودن این رویداد را جستجو کنم می‌بینم کـه باید فوراً پای ادبیات‌را به میان کشید. گمان نمی‌کنم که سارترازبابت کشتارهایی که هرروزه‌مرتباً درویلت[1] صورت می گیردچندان‌نگران باشد. زیراهمهٔ این جاندارانی که گروه گروه درآنجا به‌قتل می‌رسند، به‌احتمال‌بسیار، هیچ دسترسی به‌ادبیات‌ندارند. آنهاهرگزنتوانسته‌اند تهوع را بخوانند؛ آنها هرگز کلمه‌ای ننوشته‌اند. ادبیات (یا به طور کـلی «هنر»)، با دو وجه مشخص آن یعنی نوشتن و خواندن، یکی‌از معدودفعالیتهای ممیز آدمی است. بر اثر ادبیات است که‌آدمی از جمع متنوع پستانداران عالی بیرون می‌آید و براثر ادبیات است کـه فصل ممیزی به او نسبت داده می‌شود. بنابراین تهوع چه می‌تواند بکند؟ بـه طور قطع و یقین، این‌کتاب (و چند کتاب دیگر) به‌صرف حضورش (و محتوای‌داستانی آن هرچه باشد) فضایی را مشخص می کند که در آن مرگ کودك از

۱- رجوع شود به‌توضیح ذیل صفحهٔ ۱۲۵ کتاب حاضر.

گرسنگی ننگ و رسوایی است: زیرا معنایی به این مـرگ می‌دهد. اگر ادبیات در گوشه‌ای از زمین حضور نمی‌داشت (و کلمهٔ «حضور» را در معنای وافی و تام آن باید در نظر گـرفت) مرگ کودك تقریباً مهمتر از مرگ فلان جانور درکشتارگاه نمی‌بود.

مسلماً نویسندگان، دست‌کـم به‌طور شهودی، از این خاصیت ادبیات همواره اطلاع‌داشته‌اند. هنگامی که از هنرشان دست‌کشیده‌اند (ولو موقتاً) تا از روی‌کرم به یاری‌مظلومان بشتابند آزادیِ موردنظر را با این عمل از بنیان متزلزل کرده‌اند. مثلاً ژان‌پولان گرچه تن به خطر داد و در نهضت مقاومت فرانسه شرکت‌کرد ولی این خردمندی را هم داشت که به این دلیل از نوشتن دست بر ندارد. باقطع‌ادبیات هیچ انقلابی ممکن نیست.

«درختها در کتابها» چه می‌توانند بکنند؟

درزبان دونوع قابلیت هست وهرکسی، گویی‌با انتخابی‌ذاتی، به‌یکی از این‌دو گرایش دارد. گروهی زبان را وسیله‌ای می‌دانند برای حمل گواهی یا توضیح یا تعلیم. برای این «مخبران» منحصراً پیامـی که می‌خواهندبرسانند اهمیت دارد. برای آنها اصل‌کار بیرون از زبان است و زبان فقط تکیه‌گاه انتقال است.

گروهی دیگر، که‌کمترند، به‌وظیفهٔ «ابزاری» زبان‌که «معصوم» می‌نمایدبدگمان‌اند. درچشم‌آنها، زبان درحکم نوعی مادهٔ‌خام‌است‌که باشکیبایی ودقت بسیارآن رامی‌ورزند و به‌عمل می‌آورند. برای‌آنها اصل کار خود زبان است. نوشتنِ برای‌آنها در حکم اراده بـه انتقال

فلان دانش از پیش آماده نیست، بلکه همان طرح بهره برداری از زبان به‌عنوان فضای خاص است. این گروه نویسنده اند.

حال که، برای نویسنده، اصل کار در خود زبان است و حال که موضوع کتاب ازلحاظی همان ساختمان یا ترکیب بندی آن است، پس هیچ موضوع از پیش بوده‌ای وجود ندارد. همهٔ سلسله موضوعهای بیرونی، خواه به کار دستورالعمل یا تعیین ارزش بیایند، کلاً ربطی به ادبیات ندارند. دراینجا طرفداران «ادبیات پناهگاه» که به تفاوت ذاتی میان امر روزمره و داستان ادبی قائل اند، سخن مارا تأیید می کنند. البته حق دارند، ولی فاصله‌ای که ازاین تفاوت حاصل می‌شود حاوی فضای عمل دیگری است.

فرض کنید که ما در برابر «درخت واقعیت» ایستاده‌ایم. ادراك من آناً انبوهی بیواسطه‌ای را دریافت می کند، یعنی مجموعه‌ای از اوصاف را که یکباره به من داده می‌شود. حتی اگرمیدان دیدم راتنگ کنم تابه نهایت خردی برسد باز هم این ادراك انبوهی و فراوانی بر جا می‌ماند.

حال اگر بخواهم درخت را وصف کنم خیلی زود باید این حقیقت را بپذیرم که من وارد زمینهٔ دیگری شده‌ام. به‌جای وفور بی‌پایان شکلها و حرکتها و آرایشها و رنگها که یکجا و همزمان برای من حاصل می‌شد اکنون لزوماً باید ازخط مستقیم و متوالی پیروی کنم. اوصاف و خصوصیات درخت روی خط نگارش، به‌صورتی قهری وچاره ناپذیر، یکی پس‌ازدیگری به دنبال هم می آیند.

بدین گونه، برطبق مقولات زمان ومکان، درخت واقعیت دردید من يك حجم و يك لحظه است وحال آنکه «نشانه»های درخت کتاب روی

خط هندسی و در طول زمان مرتب ومتشکل می‌شوند. نتایج حاصل از این دو امر یکسان و بی‌تفاوت نیستند.

نخست این نتیجهٔ شاید غیر مترقب: معمولاً همه تصور می کنند که رئالیسم وابستگی خاصی به‌توصیف امور عینی و مشهود دارد، ولی این سرابی بیش نیست (که گاهی هم مدعیان رئالیسم با آن آشنا شده‌اند). زیرا توصیف هر چه بیشتر به ریزه‌کاری بپردازد وصراحت خطوط ترسیمی خود را تا حد افراط و تجمل پیش ببرد به شیئی دست می‌یابد که در همهٔ جزئیاتش منطبق با طبیعت زبان است. دراین معنی، غیر رئالیست‌تر از فلوبر کیست؟ رئالیستی که منطقی باشد درخت را فقط «درخت» می‌نامد و بس، زیرا نام درخت هر چقدر هم که با درخت واقعیت متفاوت باشد باز کمتر از توصیف درخت از واقعیت دور می‌افتد، زیرا خصوصیات درخت مورد توصیف برحسب ترتیب دیگری که همان ترتیب زبان است منظم می‌شوند. (این نکته را هم باید اضافه کرد: مگر نه اینکه توصیف درخت یا ابر دراصل مسبوق بر این فرض است که خواننده درست نمی‌داند که درخت یا ابر چیست؟ مگر نه اینکه نویسنده با این خوش خدمتی بیجا تصور ساده و راحتی را که هر کس به خیال خود از «واقعیت» دارد درهم می‌ریزد؟ و مگر نه اینکه بعضی ازخوانندگان تن به‌تأثیرات این خاصیت «پاك کنندگی» نمی‌دهند، یعنی به‌بهانهٔ ملال از خواندن توصیفها چشم می‌پوشند؟)

و نیز از اینجا می‌توان دریافت که «درخت کتاب دربرابر درخت واقعیت چه می‌تواند بکند»[1]. آنچه باعث پاك شدن دید من نسبت به درخت می‌شود یا یك اشتباه است (من این درخت را چیز دیگری تصور

۱ـ اشاره به‌گفتهٔ ایوبرژه، درصفحهٔ ۱۷۲ کتاب حاضر.

کرده بودم) یا سخنهای یك اهل فن (گیاه شناس یا هیزم‌شکن) که‌مرا متوجـه چند خصوصیت آن می‌سازد؛ یعنی در واقـع هر آنچه بتواند اطمینان مرا به دانسته‌هایم متزلزل کند و مرا «با چشمهای دیگری» به دیدن وا دارد.

بنابراین توصیف درحکم ماشین منحرف‌کنندهٔ دید است، زیرا عناصر را برطبق قابلیتهای زبانیِ خـود از مجموعه‌های ادراکی جدا می‌سازد و آنها را بر طبق ترکیب بندیهای دیگری مرتب و منظم می‌کند و بدین گونه درختهایی‌به دست می‌دهد که با هیچ جنگلی آشنایی ندارند. «درخت کتاب» از آن رو که غیر از «درختهای واقعیت» است آنها را تا عمق وجودشان مورد سؤال قرار مـی‌دهد. ادبیات به سبب فاصلهٔ ذاتی اش از واقعیت، مـی‌تواند جهان را استیضاح کند و آن را بر ما آشکار سازد.

اما کسانی که ترجیح می‌دهندتابه جای نگارش از بینش و تخیل مبتکرانه سخن بگویند همهٔ کوشش خود را به‌کار می‌برند تا این پدیده را نادیده بگیرند.

بیسوادی دوم

نویسنده‌باشکیبایی روی زبان‌کارمی کند ومی کوشد تا منضبط‌ترین مجموعه وغنی‌ترین نشانه‌هایی راکه زبان می‌تواند بنیادکند بـه دست آورد. ادبیات‌هیچ جبری برای خود نمی‌شناسد جزاستقرار این مجموعه در کارکرد کـاملش. بنابراین خواندن ادبیات عبارت است ازکوشش برای کشف رمز لایه‌ها و تقاطع بیشمار نشانه‌هاکـه ادبیات

بالاترین‌میزان آن را به دست می‌دهد. ادبیات در واقع می خواهد که خواننده پس از آموختن کشف رمزحروف مکتوب، که کاری مکانیکی است،به کشف رمزدرهم‌پیچیدگیهای نشانه‌ها، که ادبیات از آنها ساخته شده است، بپردازد. پس ازلحاظ‌ادبیات، یك بیسوادی ثانوی هست که باید آن را تقلیل داد.

و اما اتفاقاً آموختن این سواد ثانوی ضمناً فایده‌ای دارد. هر خواننده‌ای که در کشف رمز نشانه‌های زبان ورزیده باشد از این پس، در هر مورد وموقعیتی، می‌تواند تقلب زبانهای بدلی و مجعولی راکه جامعه براو تحمیل کرده است برملا سازد. حال که ادبیات، چنانکه گفته‌ایم، به‌کاری جز اثبات خود نمی‌کوشد، در عوض زبانهای متعددی در جامعه‌هست که برای جلب و تسخیر یقین‌ما به‌کار می‌رود. به‌عنوان مثالی ساده، می‌توان از تبلیغات یاد کرد. قدرتهای آفرینشگر زبان در این نوع استفاده به بردگی کشیده می‌شوند، زیرا این قدرتها را زیرکانه و محیلانه برای تکمیل وتقویت «افکار»ی که می‌خواهند رواج‌دهندبه کارمی گیرند. درواقع آنهاکار «ملاطِ شاعرانه» را انجام می‌دهند.

آشنابا قرائت ثانوی این توانایی را دارد که رد آنها را بیابد وسیاههٔ آنها راتنظیم کندونقاب ازچهرهٔ صناعات ادبی ننگینی که این زبانهای تقلبی را می‌سازند بردارد.

البته در زمینه‌های‌دیگری جز امور مشهود یاامور اجتماعی نیز می‌توان عمل‌انتقادی و سازندهٔ ادبیات را نشان داد. اگرما فقط به‌همین دو جنبه اشاره کردیم به مناسبت‌کسانی بود که باطناً نمی‌خواهند نه‌جامعه رامورد سؤال قراردهند ونه‌امرمشهود را،ولی پیوسته همین

دو جنبه را دستاویز می‌کنند تا برادبیات که این‌همه مزاحم شده‌است بتازند.

برنار پنگو
Bernard Pingaud

وظیفهٔ منتقد

خواننده از منتقد چه می‌خواهد؟ اطلاعاتی که خودش فرصت یا جرئت یا رغبت جستجوی آنها را نداشته، اما در صورت لزوم می‌توانسته است به دست آورد. کار منتقد این است که دوشخص را در برابر هم قراردهد که اگر او نمی‌بود شاید با یکدیگر آشنا نمی‌شدند و با این حال وجودشان برای یکدیگر ضروری است: نویسنده و خواننده. منتقد، به‌قول موریس بلانشو، «دلال شرافتمند» است. در نظر اول چنین می‌نماید که پس‌از معرفی، وظیفهٔ او به پایان می‌رسد: همینکه مراسم آشنایی صورت گرفت منتقد باید کنار برود. درمداری که یك سویش نویسنده و سوی‌دیگرش خواننده است، منتقد واسطه‌ای بیش نیست.

امابا نظری‌دقیقترمی‌بینیم که‌منتقد نه‌خود نویسنده بلکه نوشتهٔ او راباخواننده آشنا می‌کند. نوشته انبوهی از«نشانه»[1] هاست که نظم و ترتیب خاصی دارند و روزی که خوانده شوند کتاب می‌شوند. اما خواننده برای خواندن، برای معنی دادن به نشانه‌ها، باید از خود کوششی بکند هرچند ناچیز باشد. بازیچه‌ای به‌دست او می‌دهند: اگر قواعد بازی را نداند به چه کارش می‌آید؟ و اما میان کاربرد (یعنی

۱- برای شرح معنای «نشانه»، رجوع شود به‌توضیح ذیل صفحهٔ ۱۴۳.

مصرف) کتاب و کاربرد فلان ماشین‌تفاوت هست: شیوهٔ به‌کار بردن ماشین یکی بیش نیست: اگر آن را رعایت نکنید ماشین کار نمی‌کند. ولی موارد استفاده از کتاب به تعداد استفاده کنندگان از آن است. این حکم البته در بارهٔ آثار داستانی بیشتر صدق می‌کند در حالی که امکانات تعبیر یك اثر تحقیقی‌متعدد نیست. رمان رامی‌توان‌به‌هزار گونه خواند و اگر نویسنده می‌توانست دزدانه وارد ذهن خوانندگان شود شاید پی‌می‌برد که کتابش برای هریك از آنها صورتی متفاوت‌دارد.

این گوناگونی بیحد اثرادبی یکی از جلوه‌های آن است، جلوهٔ دیگرش یگانگی عمقی آن است. زیرا گرچه هنر یك از ما برداشتی شخصی از آثار بالزاك یا استاندال دارد (وبه‌ویژه از آثار نویسندگان معاصر، زیرا اثر هرچه به زمان ما نزدیکتر باشد شکلهای بیشتری می‌تواند بپذیرد)، اما این نکته هم صادق است که آثار این دو نویسنده مشخصاتی دارند که مورد اتفاق عموم است و در نظر تاریخ ادبیات و مجموع خوانندگان موجب تمایز آنها از یکدیگر می‌شود.

پس در اینجاتناقضی هست که نمی‌توان آن رافهمید مگر اینکه تا سرچشمه‌های‌داستان پیش برویم. مکان مشترکی که در آنجانویسنده به انبوه خوانندگانش بر می‌خورد و آن آینهٔ یگانه را در برابرآنها می‌نهد که همه خود را در آن باز می‌شناسند (دست‌کم همهٔ آنهایی که مجذوب‌اثر اوشده‌اند، زیرا کتابهایی هستند که‌همیشه خوانندگان در برابر آنها پس می‌زنند واین خود جالب است که علت آن را بررسی کنیم) همانا «امرممکن» یعنی امکانات محتمل است[1].

۱- برای تعریف «امرممکن» رجوع شود به‌صفحهٔ ۶۰ کتاب حاضر.

تجربیاتمان ما را از یکدیگر دور و تخیلاتمان مارا به یکدیگر نزدیك می کنند. ادبیات ــ و خصوصاً رمان ــ از تصاویری‌ذهنی مایه می گیرد که هر گز بــه تجربه در نخواهند آمد، اما ممکن بــود درآیند، و در نهایت بعید نبوده است که واقعیت روزمرهٔ زندگی خود ما را تشکیل دهند. هر کس شیوهٔ خاصی برای تخیل کردن دارد، هر کس رنگ‌و معنی و سبکی را که تجربهٔ شخصی‌اش به او تحمیل کــرده است بــه امکانات بالقوهٔ خــود می‌بخشد. امـا روشن است که در عمق وجود، درنهانگاه‌ذهن، امکانات محتمل افراد با یکدیگرمرتبط‌اند، و گرنه‌قابل فهم نبود که فلان داستان‌بتواند درچشم خواننده‌ارزشی‌جزارزش‌افسانه داشته باشد. و حال آنکه خواننده ماجرای داستان را ماجرای خود می کند، آن رادرمحیط تخیلی‌ذهن خودمی گنجاند، وشگفت اینجاست کــه داستان دراین محیط طبیعتاً جای خود را مــی‌یابد و خواننده بـا جهانهای مختلفی کــه آفریدهٔ نویسندگان محبوب اوست بــه یکسان مأنوس می‌شود.

در حد تــوانایـی منتقد نیست کــه اهمیت و ارزش اثر را بــه خواننده بپذیراند. اگر من تن ندهم که، حتی برای لحظه‌ای، در آن جهان بیگانه جای گیرم، اگر با اثر هیچ گــونه احساس مشارکت و مؤانست غریزی نکنم، همهٔ قوت استدلال منتقد به بــاد خواهد رفت. از این لحاظ می‌توان گفت که انتقاد کاری‌بیهوده است و مانیازی به دلال شرافتمند نــخواهیم داشت: هر چه سعی کند که محسنات کالای خود را بر شمارد باز هم ما مؤدبانه عذر او را می‌خواهیم.

با این همه، ذوق تحول‌پذیر و آموختنی است. همهٔ مـا آثاری را مــی‌شناسیم کــه درهایشان پس از ایــنکه مدتها به‌روی مــا بسته

بوده‌اند نـاگهان روزی باز شده‌اند. مـانند حقیقت روزمرهٔ زندگی، حقیقت خیالی داستان نیز ـ یعنی حقیقت امکانات محتمل که از بوتهٔ مشترك آزمایش ذهن‌متخیل می‌گذرد ـ با نظراول یکجا به دست نمی‌آید. بایدآن را نیز به تن خودآزمود. اگرکلید کتاب را نداشته باشیم نمی‌توانیم وارد آن بشویم. این کلید هـرگز از جنس توضیح نیست. فهمیدن، از جانب خواننده، یعنی شرکت کردن، و شرکت کـردن فقط به معنای باز شناختن امری بدیهی نیست، بلکه خطر کردن است، قبول مسؤلیت است. همین جاست که منتقدپا بـه میان می‌گذارد. در روزگار پیشین ـ مثلاً در زمان بوالو[1] ـ منتقد مردی کارشناس‌بود: وظیفه داشت که ببیند اثری که برای ارزیابی به‌او داده‌اند آیا با قواعد معینی تطبیق می‌کند یا نه. مدعی تفسیر کردن یاحتی فهمیدن آن نبود. سپس، با آمـدن سنت‌بوو[2]، منتقد ندیم و محرم راز مـی‌شود. از او نمی‌خواهند کـه در بارهٔ اثر داوری کند، بلکه باید آن را توجیه کند. اثر تـا حد حسب حـال نـویسنده تقلیل مـی‌یابد، همان گـونه کـه سرخپوستان سر بریده را تقلیل می‌دهند و به صورت شیء کوچکی در می‌آورند. افتخار بزرگ نقد امروزی‌این است که نارسایی این گونه توضیح را نشان داده است: در فـراسو (یـا فروسو)ی آن شخصیت همگانی یا نیمه‌همگانی، کـه تاریخ ادبیات رد او را حفظ کرده است و همه از علایق‌و اخلاق وسلیقه‌هایش آگاه‌اند، شخصیت دیگری نهفته است که حتی برای خودآن کسی که‌این شخصیت سخنگوی اوست ناشناخته است. این شخصیت جدید، دیگر نه به عنوان یك فـرد بلکه

۱- Boileau، نویسنده‌وشاعر وسخن‌شناس‌فرانسه درقرن هفدهم (۱۶۳۶-۱۷۱۱) وازشارحان وپایه‌گذاران اصول مکتب کلاسیك، صاحب‌منظومهٔ هنر شاعری.

۲- Sainte-Beuve، نویسنده‌ومنتقدادبی‌فرانسه‌درقرن نوزدهم(۱۸۰۴-۱۸۶۹).

بــه عنوان جایگاه اندیشه‌هایی سمج‌و وسوسه‌گر و مخزن امکانـات محتمل، یعنی به‌عنوان‌شاهد خوش اقبال منظره‌ای‌که همه کس ممکن بودآن را ببیند، توجه ما را به خود جلب می‌کند.

دسترسی به این حریم که ناگفته‌ها در آن جمع آمده‌اند ذاتاً دشوار است. بـررسی سرگذشت و حوادث زندگی نویسنده نه تنها آن را آسان نمی‌سازد، بلکه غالباً راه بـر آن مـی‌بندد: آنچه ما از زندگی کسی می‌دانیم جـامهٔ مبدلـی است کـه او بـر وسوسه‌های درونی‌اش پوشانده است. خواننده برای باز یافتن جریان عمقی اثر باید نخست امر ممکن‌را آزموده باشد، وهمه کس این آزمودگی را ندارد. همین است وظیفهٔ نقدی راستین که از مقولهٔ «فهم» اثر باشد. این نقد، بـرای خواندن کتاب، خواهان شیوهٔ خـاصی است کـه ترکیبی از هوشیاری و همدلی باشد و کمتر به محتوای‌اثر وبیشتربه زبان آن بپردازد. زیرا مکانها، رویدادها، شخصیتها همه بهانهٔ ادبیات است، بیراهه‌ای است‌کـه داستان ناگزیر باید ازآن بگذرد تا بتواند خواننده را جذب‌کند. منتقد این جاذبه را بیش ازآنکه توضیح دهـد آشکار می‌سازد. منتقدتصویر عینی‌امرممکن‌را،که اعتبار اثروابسته به آن است‌وبس، ترسیم می‌کند.

اما دامنهٔ آن محدود است، زیرا انتقاد موجب ارشاد و ایمان نمی‌شود و،گذشته ازآن،مانند هرخواندن دیگری مستلزم سرسپردگی و تسلیم کامل به شرح داستان است. زیرا هیچ‌کس نمی‌تواند دربارهٔ اثری به درستی سخن گوید مگر اینکه آن را دوست داشته باشد. و نیز انتقادکـاری موقت و گذرا ست. زیرا منتقد با عامهٔ خـوانندگان فرقی ندارد جزاینکه خواننده‌ای پیشرو است. شاید بتوان گفت کـه

عادت‌بیشتری به برخورد و آشنایی دارد،یعنی از عامهٔ مردم درچند امر ممکن پیشتر است. وظیفه‌اش این است که راه را باز کند و همین قدر کـه می‌تواند این کار را بکند خود دلیل است که تخیل را می‌توان آموخت. فرهنگ هیچ نیست مگر همین گشودگی ذهن، یعنی آزاد-منشی‌و بخشندگی،حاصل‌از حشرونشر باآثارهنری متعددکه رشته‌های پنهان آنها فقط باممارست‌آشکار مـی‌شوند. همینکه راه گشوده شد، همینکه خواننده توانست عبور کند، آن‌گـاه‌منتقد خاموش می‌شود.

رلان بارت

Roland Barthe

جواب کافکا[1]

۱- این مقاله، که به‌سال ۱۹۶۰ نوشته شده، درواقع معرفی و نقد کتابی است دربارهٔ کافکا به‌قلم مارت روبر (**Marthe Robert**). قسمتهایی ازآن‌که فقط دربارهٔ خودکتاب بحث‌می‌کنند درترجمه حذف شده است. این ترجمه نخستین بار به‌سال ۱۳۴۷ منتشر شد (مجلهٔ جنگ اصفهان، دفتر هفتم). ازآن‌پس، چند ترجمهٔ دیگرهم ازاین مقاله به‌فارسی صورت گرفته است. دربارهٔ رلان بارت رجوع شود به توضیح ذیل صفحهٔ ۱۲۷ کتاب حاضر و، برای اطلاع بیشتر، به‌ترجمهٔ منتخبی از مقالات وی باعنوان نقد تفسیری ، ترجمهٔ محمد تقی غیائی (تهران، ۱۳۵۲).

در نبردی که میان تو و جهان درگرفته است، جهان را یاری کن.

کافکا با کافکائیسم یکی نیست. از بیست سال پیش، کافکائیسم به‌نویسندگانی خوراك می‌دهد که، از آلبر کامو گرفته تا اوژن‌یونسکو، با یکدیگر اختلاف بسیار دارند. اگر سخن بر سر شرح وحشتهای دستگاه اداری امروز باشد، بازخواست و قصر و دارالتأدیب[1] نمونه‌هایی از آن است. اگر سخن از استیفای حقوق فرد در برابر هجوم و استیلای اشیاء در میان باشد، مسخ را می‌توان شاهدی بر آن آورد. آثار کافکا، که هم‌مبتنی بر واقعیت و هم برذهنیت است، مناسب حال هر کسی است، اما جوابی به هیچ کس نیست.

البته این را هم باید گفت که آثار کافکا را به ندرت مورد سؤال قرار می‌دهند، زیرا نوشتن در سایهٔ مضامین کافکا به معنای سؤال کردن از او نیست. مگرنه آنکه بیان تنهایی و غربت و کاوش و پوچی، و خلاصه بیان مسائل ثابتی که به «جهان کافکایی» معروف است، به همهٔ نویسندگان ما تعلق دارد (از آن دم که زیربار نروند تا قلم خود را در خدمت دنیای «داشتن» قرار دهند)؟ درحقیقت، جواب کافکا خطاب به کسی است که کمتر از همه او را مورد سؤال قرار

۱- عنوان کتابهای کافکا. (درنوشته‌های فارسی، بازخواست به محاکمه و دارالتأدیب به گروه محکومین معروف است.)

داده‌است،یعنی هنرمند.

معنای آثار کافکا در صناعت[1] آنهاست. واین‌سخنی تازه‌است، نه تنها در مورد کافکا که درمورد همهٔ ادبیات ما... زیـرا رویهمرفته، هر چند عقیدهٔ عام خلاف ایـن باشد، ما هنوز چیزی در بارهٔ صناعت ادبی نداریم.هنگامی که نویسنده‌ای دربارهٔ هنر خود می‌اندیشد (واین نادر است و منفور اکثر نویسندگان)بدین منظور است‌تا به ما بگوید که استنباطش از جهان چیست و چه روابطی با آن دارد و انسان در چشم او چگونه می‌نماید. حاصل آنکه همه کس خود را«واقع بین» می‌داند، اما نمی گوید چگونه.

و حال آنکه ادبیات فقط وسیله‌ای است، بی‌علت و بـی‌غایت. و تعریف ادبیات هم شاید همین باشد. شما البته می‌توانید به تدوین جامعه‌شناسی «نهادادبی[2]» بکوشید، اما عمل نوشتن را نمی‌توانید بـا «برای چه» یا «به سوی چه» محدود کنید. نویسنده در حکم صنعتگری است که به‌جد مشغول ساختن شیء درهم پیچیده‌ای باشد، اما نداند از روی چه نمونه‌ای و برای چه استفاده‌ای. کار او بی‌شباهت به کـار دستگاه اومئوستا[3] نیست. البته اگر از خود بپرسد که چرا می‌نویسد، این پرسش در قبال ناآگاهی خشنودانهٔ «الهامیان» در حکم پیشرفتی است، اما پیشرفتی یأس آور، زیرا که به پاسخی نمی‌رسد.

صرف‌نظر از «تقاضای بازار» و «رونق اثر» (که بیش از آنکه انگیزهٔ حقیقی باشد در حکم‌دستاویزی تجربی برای توجیه‌نویسندگی

1- technique 2- institution littéraire

۳- homéostat، نوعی ماشین پیچیدهٔ الکترونی که خودش، بـرطبق مـوازنهٔ درونی‌اش، کار خود را تنظیم می‌کند.

است) عمل ادبی نه علتی دارد و نه غایتی، زیرا که ضمانت اجرایی ندارد: خود را به جهان عرضه می‌دارد بی آنکه هیچ جبری از دنیای خارج وجود آن را تأیید یا توجیه کند. این فعلی است صددرصد «لازم» (غیر «متعدی»)[۱] که نه چیزی را تغییر می‌دهد و نه چیزی آن را تسجیل می‌کند.

پس در این صورت؟

جواب این است (و تناقض همین جاست) که این عمل فقط صناعت است و هیچ چیز دیگر، یعنی هستی آن به شیوهٔ آن است (نه به مطلب آن). به جای سؤال کهنه (و بیهودهٔ) «نوشتن برای چیست؟» کافکا سؤال تازه‌ای طرح می‌کند: «نوشتن چگونه است؟» و همین «چگونه» جواب «برای چه» را هم می‌دهد. ناگهان بن‌بست گشوده می‌شود و حقیقتی رخ می‌نماید. این حقیقت، این جواب کافکا (به همهٔ کسانی که قصد نوشتن دارند) چنین است: **هستی ادبیات هیچ نیست مگر صناعتی که در آن به کار رفته است.**

به عبارت دیگر، اگر بخواهیم این حقیقت را به زبان علم دلالت[۲] ترجمه کنیم، خصوصیت اثر ادبی وابسته به مدلولهای نهفته در آن نیست (بدرود بر نقد «منابع» و نقد «افکار» در تاریخ ادبیات)، بلکه فقط وابسته به صورت[۳] دلالتهاست. حقیقت کافکا جهان از دید کافکا نیست (بدرود بر کافکائیسم)، بلکه نشانه[۴]های این جهان است.

۱- برای توضیح «فعل لازم» در این معنی، رجوع شود به صفحهٔ ۱۳۲ کتاب حاضر.
۲- Sémantique، یا معناشناسی.
3- forme
۴- برای شرح معنای «نشانه» رجوع شود به توضیح ذیل صفحهٔ ۱۴۳.

از این قرار، اثر ادبی هــرگز جوابی به معمای جهان نیست، ادبیات هــرگز حکم جزمی[1] نیست. نویسنده با تقلید[2] از جهان و از افسانه‌های آن تنها کاری که می‌تواند بکند آشکارساختن نشانه‌هاست بدون مــدلولها: جهان میدانی است همواره بــه روی دلالت گشوده، اما هرگز بــه مقصود نرسیده (یعنی بــه معنایی دست نیافته). در نظر نویسنده، ادبیات چنان‌سخنی است که تا دم مرگ می‌گوید: من زندگی را شروع نخواهم کرد تا ندانم که معنای زندگی چیست.

اما اینکه می‌گوییم ادبیات هیچ نیست مگر سؤال از جهان، این سخن وزن و ارزشی نخواهد داشت مگر آن‌گاه که نویسنده صناعتی حقیقی در سؤال کردن به‌کار برد، زیرا که این سؤال باید در سرتاسر داستان، که ظاهری «ایجابی» دارد (نه «استفهامی»)، ادامه یابد. داستانهای کافکا، به‌خلاف آنچه بارها گفته‌اند، بافته از «سمبل»[3] نیست، بلکه ثمرهٔ صناعتی است کاملاً متفاوت و آن اشاره[4] است. تفاوتِ میان این دو تمام حقیقت آثار کافکا را در بر می‌گیرد. سمبل (مثلاً صلیب برای مسیحیت) نشانه‌ای متیقن است. سمبل شباهتی (جزئی) است میان صورتی و معنایی و متضمن یقین و حتمیت است. اگر چهره‌ها و رویدادهای داستان کافکا سمبلی بودند ناچار به‌فلسفه‌ای اثباتی و محصل (ولو نومیدانه)، به انسانی کلی و ازلی رجوع می‌دادند: در تفسیرِ معنای سمبل نمی-

---

1- dogmatique

۲- Imitation یا «محاکات»، ومقصود این است که، طبق گفتهٔ ارسطو و پیش‌از او فیثاغورث و افلاطون ودیگران، هنرمند درخلق اثر هنری خود، طبیعت و تجلیات آن‌را نمونه قرار می‌دهد وازآنها تقلید می‌کند.

۳- Symbole = رمز، نماد، نمودار، تمثیل.

۴- allusion، یا «تلمیح».

توان اختلاف کرد و الا غرض از آن حـاصل نمی شود. حال آنکه داستان کـافکا هزار کلید به دست می‌دهد کـه همه پذیرفتنی است، یعنی هیچ یك به تنهایی معتبر نیست.

اشاره حدیث دیگری است. اشاره نیز رویداد داستان را بـه چیزی جز خود آن رجوع می‌دهد، اما به چه؟

اشاره نیرویی ناتمام است، شباهت را به مجرد وقوع بـاطل می‌کند. آقای «ك» به دستور دادگاه بازداشت می‌شود: این تصویری عادی و آشنا ازدادگستری است. اما درعین‌حال می‌بینیم که این‌دادگاه اعمال خلاف‌را ابداً مانندداد‌گستریهای مادرنظر نمی‌گیرد. پس‌مشابهت ناتمام‌می‌ماند، ولی معهذا از میان نمی‌رود. سخن کوتاه، امـربرنوعی «ادغام معنایی»دایراست:«ك» حس‌می‌کندکه بازداشت‌شده‌است‌ووضع چنان است که گویی واقعاً بازداشت می‌شود (داستان بازخواست)؛ پدر کافکااو را انگل خانواده می‌شمارد ووضع چنان است که‌گویی کافکا واقعاً مسخ می‌شود و به‌صورت انگل درمی‌آید (داستان مسخ). کافکا بنای کار خود را بر این می‌نهد که همهٔ این گویی ها را منظماً حذف کند: ولی اکنون رویداد درونی است که رکن‌مبهم اشاره می‌شود.

بر این اساس، اشاره کـه صرفاً صناعتی در قلمرو دلالت است در حقیقت سراسر جهان رادر گیر وملتزم‌می‌سازد، زیرا رابطهٔ میان یك انسان مفرد و یك زبان مشترك را بیان مـی‌کند. حاصل این نظام یکی از پرالتهابترین آثار ادبی است که تاکنون دیده شده است. مثلاً در تداول عام می گویند: «مثل سگ»، «زندگی سگی»، «سگ یهودی». کافی است که این اصطلاح مجازی را موضوع داستان خـودکنیم و ذهنیت را به قلمرو اشاره ببریم تا انسان آزرده واهانت دیـده حقیقتاً

سگ شود: انسانی که با او چون سگ رفتار می کنند به واقع سگ است.

پس صناعت کافکا نخست متضمن موافقت با جهان است، متضمن متابعت از زبان‌رایج است، اما درلحظهٔ بعد متضمن احتیاطی، شکی، وحشتی در برابر نشانه‌های‌پیشنهادی جهان است. روابط کافکا و جهان براساس مفهوم‌این دو کلمه تنظیم می‌شود: آری، اما ... و این نکته را می‌توان در مورد همهٔ ادبیات‌معاصر ماصادق دانست(وازهمین روست که کافکا حقاً ادبیات معاصر را پایه گذاری کرده است)، زیرا با شیوه‌ای‌تقلیدناپذیرطرح‌رئالیستی‌را («آری» خطاب‌به‌جهان) با طرح «اخلاقی» («اما»...)به هم می‌آمیزد.

فاصله‌ای که میان «آری» و «اما» هست همان عدم حتمیت نشانه‌هاست، و ادبیات به این سبب‌وجود دارد که نشانه‌هاغیر حتمی است. صناعت کافکا می گوید که معنای جهان قابل بیان نیست و تنها وظیفهٔ هنرمند کاوش و اکتشاف دلالتهای ممکن است که هر کدام ازآنها اگر تنها در نظر گرفته شود دروغ است (دروغ لازم)، اما مجموع آنها عین حقیقت‌نویسنده است. واین است تناقض کافکایی: هنر تابع حقیقت است، اما حقیقت چون تجزیه ناپذیر است از شناختن خود عاجزاست. پس گفتن حقیقت، دروغ گفتن است. ازاین قرار، نویسنده عین حقیقت است، ولی چون به سخن درآید دروغ می گوید: اعتبار یك اثر ادبی در زیبایی‌آن نیست، بلکه فقط در تجربه‌ای‌اخلاقی‌است که آن را دروغی متقبل می‌سازد، یا بنا به گفتهٔ خود کافکا: «نمی‌توان به لذت زیبایی هستی رسید مگر از خلال تجربه‌ای اخلاقی و بدون غرور.»

نظام اشاری کافکا به مثابهٔ نشانه‌ای عظیم که نشانه‌های دیگر را مورد سؤال قرار دهد عمل می‌کند. و اما به کار بردن هر نظام معنایی (به عنوان نمونه‌ای بسیار دور ازادبیات، ریاضیات را مثال می‌آوریم) فقط مستلزم یك شرط است که در واقع همان شرط زیبایی است: یعنی اتقان[1]. هر فتوری، هر تزلزل و تذبذبی که در ساختمان نظام اشاری روی دهدعجبا که آن را به صورت سمبل درمی‌آورد ودر نتیجه زبانی ایجابی را جانشین عمل ذاتاً استفهامی ادبیات می‌کند.

و باز این است جواب کافکا به همهٔ تلاشها و پژوهشهای کنونی در زمینهٔ رمان: سرانجام همان دقت نگارش است (دقت در تشکیل اثر و نه در آرایش و پیرایش آن، زیرا که سخن البته بر سر خوب نوشتن یا درست نوشتن نیست) که نویسنده را در جهان ملتزم می‌سازد: نه‌در این یا در آن جلوهٔ جهان، بلکه در عین ناتمامی جهان. ادبیات از آن رو ممکن است که جهان تمام نیست.

۱- rigueur، یعنی دقت و قطعیت منطقی دراستنتاجهای علمی.

آلبر کامو
Albert Camus

گواه آزادی

ما درزمانه‌ای زندگی می‌کنیم که مردم آن، به‌انگیزهٔ مسلکهایی حقیر و وحشیانه، عادت کرده‌اند که از همه چیز ننگ داشته باشند، ننگ از وجود خود، از خوشبخت بودن، از دوست داشتن و آفریدن: زمانه‌ای که در آن راسین از نوشتن نمایشنامهٔ برنیس[1] شرم می‌کرد و رامبرانت شتابان در انجمن خیریهٔ سرگذر اسم می‌نوشت تا از کشیدن تابلو «گشت شبانه» طلب مغفرت کند. از این قرار، نویسندگان و هنرمندان این زمان وجدان رنجوری دارند و نزد ما رسم بر این شده است که بنا به پسند روز از داشتن چنین حرفه‌ای عذر بخواهیم.

حقیقت این است که مردم هم ما را در این راه می‌رانند. از هر گوشهٔ جامعهٔ سیاسی ما ندای بلندی خطاب به ما برخاسته است و از ما می‌خواهد که از خود دفاع کنیم. باید از خود دفاع کنیم که چرا وجودمان بیهوده است و در عین‌حال چرا خدمتگزار هدفهای ناشایست شده‌ایم. و هنگامی که در جواب می‌گوییم از چنین اتهامات متناقضی مشکل بتوان خود را مبرا کرد، به‌ما می‌گویند آری ممکن نیست بتوان نزد همه‌کس خود را بیگناه جلوه داد، اما می‌توان بخشایش کریمانهٔ بعضی کسان را باجانبداری ازمرام آنها، که به اعتقاد خودشان تنها مرام

1- *Bérénice*

حقیقی است، به دست آورد.

اگر از رهگذر این استدلال به‌جایی نرسند به هنرمند می گویند: «بدبختی مردم را ببین. برای آن چه کرده‌ای؟» هنرمند در قبال چنین حق‌السکوت بیشرمانه‌ای می‌تواندجواب بدهد:«بدبختی مردم؟ دست کم من چیزی بر آن نمی‌افزایم. و کدام یك از شما می‌تواند چنین ادعایی بکند؟» اما این هم مسلم است که هیچ یك از ما، اگر در کار خود جدی باشد، نمی‌تواند به‌ندایی که از جمع مردمان‌نومیدبرخاسته است بی‌اعتنا بماند. پس باید، به‌هر حساب، خود را مقصربدانیم. ما به اقرارگاه ضدمذهبی کشیده شده‌ایم که بدترین اقرارگاههاست.

امااین‌مسئله چندان‌هم ساده نیست. از ما می‌خواهند که انتخاب بکنیم.این انتخاب را نمی‌توان ساده و طبیعی پنداشت، بلکه مبتنی بر انتخابهای‌دیگری‌است که پیش‌از آن‌بایدصورت‌بگیرد. نخستین انتخاب هنرمند این است که هنرمند باشد. و اگر هنرمند بودن را انتخاب کرده‌است به مقتضای طبیعت خویش است و به سبب تلقی خاصی که ازهنر دارد. و اگر این دلایل‌برای او کافی بوده‌است تا انتخاب خود را توجیه‌کند احتمالاً کافی‌خواهد بود تا موضع خود را هم در برابر تاریخ مشخص سازد.

این است آنچه دست کم من می‌اندیشم و اکنون می‌خواهم، به عنوان نظر شخصی خودم، به مسئلهٔ خاصی توجه کنم که وجدان ناآرام نیست(چون‌من آن راحس‌نمی کنم)،بلکه‌احساس دوگانهٔ‌دیگری است که در برابربدبختی مردم و به‌حکم همین‌بدبختی نسبت به‌حرفه‌ام در من وجود دارد و آن حق‌شناسی و غرور است.

حال که باید ازخود دفاع کرد می‌خواهم‌بگویم چرا،درمحدودهٔ

توانایيها و استعدادهای‌فردی‌ما و در جهانی خشکیده از کینه و نفرت، پرداختن به حرفه‌ای که به ما امکان می‌دهد تا اعلام کنیم که ما دشمن خونی‌هیچ کس نیستیم خودبه خود دفاع‌وبرائت است. اما این‌محتاج توضیح است و من نمی‌توانم این توضیح را بدهم مگر با اشاره به جهانی که در آن زندگی می کنیم و به آنچه ما هنرمندان و نویسندگان باید در آن انجام بدهیم.

***

جهان پیرامون ما غرق در بدبختی است و از ما می‌خواهند که برای تغییردادن آن کاری بکنیم. اما این بدبختی چیست؟ در نظراول به‌سادگی می‌توان آن را نشان داد: درسالهای اخیر درجهان کشتار بسیار کرده‌اند و بعضی پیش‌بینی می کنند که باز هم به کشتن ادامه خواهند داد. این همه کشته سرانجام فضا را سنگین خواهد کرد.

این مسلماً تازگی ندارد. تاریخ رسمی‌همیشه تاریخ قاتلان‌بزرگ بوده است. و فقط امروز نیست که قابیل هابیل را می کشد، اما فقط امروز است که قابیل هابیل را به نام منطق‌می کشد وسپس مطالبهٔ‌نشان افتخار می کند. با مثالی مقصودم را روشنتر می کنم.

درطی‌اعتصابهای نوامبر ۱۹۴۷، روزنامه‌ها نوشتند که میرغضب پاریس هم می‌خواهد دست از کار بکشد. به نظر من این تصمیم هموطنِ ما چندان‌مورد توجه قرار نگرفت. خواستهای او صریح و روشن بود. اولاً برای هراعدام‌تقاضای پاداش داشت واین البته‌مطابق مقررات‌هرمؤسسه‌ای است. اما، علاوه براین، عنوان ریاست اداره‌را هم برای‌خود مطالبه می کرد. در واقع می‌خواست‌دولت، که او خود راخدمتگزارصدیق آن‌می‌دانست، تنهامنزلت‌مسلم وتنها حیثیت آشکاری

را که ملتهای امروز می‌توانندبه خدمتگزاران خوب خود بدهندبرای او هم قائل شود. مقصودم عنوان اداری است. بدین گونه، زیرفشار تاریخ، یکی از آخرین مشاغل آزاد ما از میان می‌رفت.

آری،زیرفشار تاریخ.دردورانهای‌وحشیگری،قانون ظالمانه‌ای جلادرا ازاجتماع دور می‌داشت. جلاد کسی بود که، به‌حکم‌حرفه‌اش، به حریم زندگی و نفس آدمی دست درازی می کرد. او مورد نفرت و وحشت بود وخود این را می‌دانست. همین نفرت و وحشت درعین حال ارزش زندگی آدمی را نشان می‌داد. اماامروز فقط مورد شرم و ننگ‌است. در این صورت، حق داردکه دیگر نخواهد درحکم یکی از خویشان فقیر خانواده باشدکه چون‌ناخنهایش تمیز نیست درآشپز-خانه ازاو پذیرایی می کنند. درتمدنی که جنایت وخشونت ازآیینهای فلسفی آن است و به زودی از نهادهای اجتماعی آن هم خواهد شد، جلادان کاملاً حق دارند که وارد دستگاه اداری شوند. حقیقت آنکه ما فرانسویان کمی دیر کرده‌ایم. در گوشه و کنار جهان، دژخیمان‌را می‌بینیم که ازهم اکنون بر مسند وزارت نشسته‌اند و فقط قلم ودوات‌را جانشین تبر کرده‌اند.

هنگامی که قتل نفس وارد کار اداره و آمار می‌شود معنایش این است که کار جهان بر مدار نیست. اما اگر مرگ امری انتزاعی شود معنایش این است که زندگی هم امری انتزاعی شده است. و از آن دم که زندگی هر کسی را تابع یکی ازمسلکها می کنند چاره‌ای نیست جزاینکه انتزاعی شود.بدبختی اینجاست که ما درزمانهٔ مسلکها و آنهم‌مسلکهای‌تمامی‌خواه وخودکامه‌زندگی‌می کنیم،یعنی‌مسلکهایی که چنان به خود و به حقانیت ابلهانه یا به حقیقت کوته‌بین خود

مطمئن‌اند که رستگاری جهان را تنها در سلطهٔ خویش‌می‌بینند. وطلب سلطه بر کسی یا چیزی‌یعنی طلب بیحاصلی یا خاموشی یا مرگ آن کس. برای اطمینان کافی است نگاهی به گرد خود بیفکنیم.

زندگی بدون گفت و شنود ممکن نیست. و امروز، در قسمت اعظم جهان، جای گفت و شنود را جدل گرفته است. قرن بیستم قرن جدل و دشنام است. میان ملتها وافراد،حتی در مباحث بیغرض‌علمی، جدل جایی دارد که سابقاً جای گفت‌وگوی متقابل بود. هزاران صدا، و هر کدام جدا جدا، شب وروز به «تك گویی» پر غوغای‌خود مشغول‌اند و سیلی از سخنان مردم فریب،از مقولهٔ حمله و دفاع و ترغیب،بر سر ملتها فرو می‌ریزند.

اما ماهیت و نحوهٔ عمل جدل چیست؟ این است که حریف را دشمن بشمارد و در نتیجه وجود اورا ناچیز انگارد، یعنی از دیدن او سرباز زند.هنگامی که من به کسی دشنام می‌دهم دیگراز تشخیص رنگ چشمش غافلم و نمی‌بینم که آیا لبخند می‌زند و لبخندش چگونه‌است. از برکت جدل، نیمهٔ کور می‌شویم و دیگر نه در میان انسانها که در جهان اشباح زندگی می‌کنیم.

زندگی بدون بحث و استدلال ممکن نیست. اما تاریخ امروز فقط با تهدید و ارعاب آشناست. انسانها فقط با یقین به اینکه چیز مشترکی دارند که از طریق آن همواره می‌توانند به یکدیگر برسند زندگی می‌کنند. اما امروز چیز دیگری کشف کرده‌ایم: اینکه آدمهایی هستند که نمی‌توان با آنها استدلال کرد. محال بوده و هست که‌قربانی اردوگاههای کار اجباری بتواند به کسانی که او را به ذلت کشیده‌اند توضیح دهد که نباید چنین کنند. زیرا این کسان دیگر انسان نیستند،

بلکه مفاهیمی انتزاعی‌اند که به درجهٔ چون و چرا ناپذیرترین اراده‌ها رسیده‌اند. کسی که می‌خواهد تسلط بیابد کر است. دربرابر او باید جنگید یا مرد. برای همین‌است که مردم‌امروز درهراس به‌سرمی‌برند. در کتاب مردگان مصر کهن آمده‌است که درستکاربرای طلب آمرزش باید بتواند بگوید: «من هیچ کس را نترسانده‌ام.» دراین صورت، از بزرگان معاصر ما کمتر کسی است که در روز جزا بتواند درصف آمرزیدگان بایستد.

پس چه عجب که این اشباح کور و کر و هراسان که باژتون غذامی‌خورند و مجموع زندگیشان درورقهٔادارهٔ پلیس خلاصه‌می‌شود موجودات انتزاعی بی‌چهره به شمار آیند. و این نکته در خور توجه و تأمل است که حکومتهایی کـه از این مسلکها بـرخاسته‌اند اتفاقاً همانهایی هستند که، بر طبق اصول، جماعات مردم را از جای خود کوچ می‌دهند و آنها را مانند علامتهای بیخونی که فقط در حد ارقام و آمار هویت حقارت آمیزی دارند برروی خاك اروپا مـی گردانند. از زمانی که پای این فلسفه‌های برازنده به‌تاریخ‌باز شده‌است گروههای کثیری از مردم، که پیش از این هر کـدام شیوهٔ دست فشردن خاص خود را داشتند، برای همیشه در زیر دو حرف اول اسمشان که‌جهانی بسیار منطقی برای آنها ابداع کرده‌است مدفون شده‌اند.

آری، همهٔاینها منطقی است. هنگامی که بخواهند سراسرجهان را به حکم فلان نظریهٔ فلسفی متشکل و یکسان کنند راه دیگری‌نیست جز اینکه این‌جهان را، عین همان نظریه، خشك و بیجان و کور و کر سازند. راه دیگری نیست جز اینکه ریشه‌های پیوند انسان رابازندگی و طبیعت قطع کنند. و تصادفی نیست که در ادبیات معتبر اروپا پس

از داستایوسکی دیگر وصف طبیعت دیده نمی‌شود. تصادفی نیست که شاخص‌ترین کتابهای امروز به جای آنکه به دقایق دل و حقایق عشق رو کنند فقط به داور و داوری و شرح اتهامات می‌پردازند و به جای گشودن دریچه‌ها به روی زیبایی جهان، آنها را در تنگنای اضطراب تنهایان فرو می‌بندند. و این هم تصادفی نیست که فیلسوفی که امروز بر همهٔ اندیشهٔ اروپایی حاکم است همان کسی است که می گفت فقط شهرهای امروزین می‌توانند ذهن را بر خود آگاهی توانا کنند و حتی می گفت طبیعت انتزاعی است وفقط عقل انضمامی[1] است. این نظر هگل است و سر آغاز یک ماجرای بزرگ است که عاقبت به کشتار همه چیز می‌انجامد. این ذهنهای مست بیخبر درچشم انداز بزرگ طبیعت چیزی جز خود نمی‌بینند. و این نهایت کوری است.

بیش از این چه بگویم؟ آنهایی که شهرهای ویران شدهٔ اروپا را دیده‌اند می‌دانند که من چه می گویم. این شهرها نمایانگر تصویر آن جهان نحیف و نزار و وامانده ازغرورند که در آن، در فراخنای دشتهای یکنواخت مصیبت‌زده، اشباح درجستجوی دوستی گمشده‌ای با طبیعت وبا موجودات سر گردان‌اند. فاجعهٔ بزرگ انسان غربی این است که میان او و تحول تاریخی‌اش دیگر نه نیروهای طبیعت قرار دارند و نه‌نیروهای دوستی. با ریشه‌های بریده و بازوهای‌خشکیده‌اش از هم اکنون به چوبهٔداری می‌ماند که برای خود او مقدر کرده‌اند. اما اکنون که به منتهای این ریشخند رسیده‌ایم دست کم هیچ چیز نباید ما را از فاش کردن فریب و ریای این قرن باز دارد که ظاهراً در پی حکومت عقل می‌دود، ولی باطناً دلایل دوست داشتن را که از

1- Concret

دست داده‌است جستجو می‌کند. و نویسندگان ما این راخوب‌می‌دانند، چون همگی مآلاً دم از آن جانشین بیخون و بینوای عشق می‌زنند که نامش اخلاق است.

مردم امروز شاید بتوانند همه چیز را به ارادهٔ خود در آورند و عظمتشان در همین است. اما دست کم یك چیز هست که اکثر آنها هرگز نخواهند توانست بازیابند و آن نیروی عشقی است که از آنها دزدیده شده‌است. در واقع بــرای همین است که آنها شرم دارند. و رواست که هنرمندان شریك این شرم باشند، زیرا در ایجاد آن سهیم بوده‌اند. امادست‌کم این را بدانند که باید بگویند از خود شرم‌دارند و نه از حرفهٔ خود.

***

زیرا شرف هنر درمخالفت‌با این‌جهان وردآن است. اثرهنری، به صرف وجودش، پیروزیهای مسلك را نفی می‌کند.

یکی از مسیرهای تاریخ فردا مبارزه‌ای است که از هم اکنون میان فاتحان و هنرمندان درگرفته است. با این حال، هر دو یك هدف دارند. عمل سیاسی و آفــرینش هنری دو رویهٔ یــك عصیان بر ضد آشفتگی جهان‌اند. درهر دو حال می‌خواهند به جهان وحدت بدهند. و روزگاری دراز آرمان هنرمند و نو آور سیاسی یکی شمرده می‌شد. داعیهٔ‌بناپارت همان داعیهٔ گوته است، جز اینکه بناپارت برای ما طبل را در دبیرستانها به یادگار گذاشت و گوته کتاب مرثیه‌های‌رومی‌را.

اما از زمانی که مسلکهای ناظر به کارآیی به پشتیبانی صنعت وارد میدان شده‌اند، از زمانی‌که بر اثر جنبش زیرکانه‌ای مردانقلابی به صورت فاتح در آمــده است، ایــن دو جریان فکری از هم جــدا

شده‌اند. زیرا آنچه فاتح راست یا چپ طلب می کند وحدتی نیست که به هماهنگی امور مخالف منجر شود، بلکه تمامیت کامل است که به‌نابودی اختلافها می‌انجامد.

آنجا که هنرمند فرق می گذارد فاتح هموار و یکسان می کند. هنرمند که در مرتبهٔ جان و عشق می‌زید و می آفریند می‌داند که هیچ چیز ساده نیست و دیگری هم هست. فاتح می‌خواهد که دیگری نباشد. جهان او جهان‌خدایگان و بنده است، همان جهانی که ما اکنون در آن زندگی‌می کنیم. جهان‌هنرمندجهان اعتراض زنده‌و تفاهم است. من هیچ اثر بزرگی سراغ ندارم که تنها بر کینه بنا شده باشد و حال آنکه امپراتوریهای کینه بسیارند. در زمانی که فاتح، به حکم منطق رفتارش، مأمور اعدام و شحنه می‌شود، هنرمند ناچار است که‌سرکش باشد. در قبال جامعهٔ سیاسی معاصر، تنها رفتار منطقی هنرمند رد دربست است، و گرنه باید دست ازهنرش بشوید. حتی اگر بخواهد، نمی‌تواند شریك عمل کسانی باشد که زبان یا وسایل‌مسلکهای معاصر را به کار می‌برند.

از همین رو بیهوده و مضحك است که از ما توجیه والتزام بخواهند. ماهمه ملتزمیم گرچه خود این نخواسته باشیم. و درنهایت، مبارزه نیست که ما راهنرمند می‌سازد، بلکه هنر است که مارا به‌مبارزه وا می‌دارد.

هنرمند، به حکم وظیفه‌اش، گواه آزادی است و این توجیه و برائتی است که گاهی برای او گران تمام می‌شود. هنرمند، به حکم وظیفه‌اش، درتیره‌ترین تنگنای تاریخ درگیر است، آنجا که جسم و جان آدمی را خفه می کنند. حال که وضع جهان براین قرار است،

ما چه بخواهیم و چه نخواهیم در آن ملتزمیم وذاتاً با بتهای انتزاعی، خواه ملی یا حزبی، که امروز بر آن حاکم‌اند دشمنیم. اما این نه بحکم اخلاق و فضیلت است، چنانکه با فریب و ریای دیگری خواسته‌اند این‌را بپذیرانند. ما اهل فضیلت نیستیم. و اگر فضیلت همین شیوهٔ مصلحان قوم است که آدمی را اندازه می‌گیرد جای دریغ نیست. به حکم عشق انسان به یگانه بودن هر انسان است که ما همواره بر این اعمال، که حقیرمایه‌ترین جنبه‌های عقل را برهان حقانیت‌خود می‌دانند، دست رد می‌زنیم.

اما این‌درعین‌حال معرف‌همبستگی ما با همه است. به‌دلیل آنکه وظیفهٔ مادفاع ازحق تنهایی‌هرکسی است، ماهرگز تنها نخواهیم بود. وقت ماتنگ‌است‌ونمی‌توانیم تنهادست‌به‌کارشویم. تالستوی توانست دربارهٔ جنگی که خود در آن شرکت نداشت بزرگترین رمان ادبیات جهان[1] را بنویسد. جنگهای ما به ما فرصت نمی‌دهند که جز در بارهٔ آنها بنویسیم و درعین حال پگی[2] وهزاران شاعر جوان را می‌کشند.

از همین روست که من، با وجود همهٔ اختلافهایمان که ممکن است بزرگ هم باشند، معتقدم که اجتماع این مردم در اینجامعنایی دارد. درفراسوی مرزهای موجود، گاهی بی‌آنکه خود بدانند، همه با هم در هزار جلوهٔ مختلف یك اثر مشترك کار می‌کنند که در برابر سیاستهای خودکامه و تمامی طلب خواهد ایستاد. آری، همه با هم و، در کنار آنها، هزاران تن دیگر ایستاده‌اند که می‌کوشند تا شکلهای

۱ـ اشاره به‌رمان جنگ وصلح.

۲ـ Péguy، نویسنده و شاعر فرانسوی که در جنگ جهانی اول کشته شد (۱۹۱۴-۱۸۷۳).

خاموش آفرینندگی خود را در هیاهوی شهرها بر پا دارند. و همراه آنها کسان دیگری هستند که فعلا در اینجا حضور ندارند، اما روزی جبراً به ماخواهند پیوست. و حتی کسان دیگری هم هستند که گمان می‌برند با وسایل هنر خود در راه پیروزی مسلك همه‌گیر می‌کوشند و حال آنکه نیروی هنری در بطن اثر آنهاتبلیغات را درهم می‌شکند و وحدتی را که صادقانه به آن خدمت مـی‌کنند خواستار می‌شود و آنها راخواه نا خواه به برادری با ما و در عین حال به بی اعتمادی کارفرمایان موقت آنها مقدر می‌سازد.

هنرمندان راستین فاتحان سیاسی خوبی نـخواهند بود، زیـرا عاجزند ــ آری، من این را خوب می‌دانم ــ از اینکه مرگ حریف‌را باسبکسری بپذیرند! آنها در جانب زندگی‌اند، نه در جانب مـرگ. آنها گواه جان‌اند، نه گواه قانون. آنها، به‌حکم سرشت وسرنوشت خود، محکوم به فهم همان‌اند که با آنها دشمن است.

اما این‌نه بدان معناست که آنها ازحکم به‌خوب و بد عاجزند، بلکه ظرفیت آنها بـرای شرکت درزندگی دیگران‌به حدی است که، حتی در نزد بدترین جنایتکار، برائت‌همیشگی آدمی راکه درد ورنج اوست می‌بینند. همین‌است آنچه ما را باز می‌دارد که حکم‌مطلق صادر کنیم و در نتیجه رأی به‌عقوبت مطلق بدهیم. در جهان محکومیت به مرگ، که همین جهان ماست، هنرمندان به آنچه در انسان از مـردن سرباز می‌زند گواهی‌می‌دهند. آنهادشمن‌هیچ کسی نیستندجز دژخیمان! و همین است آنچه ما «ژیروندن»[1] های همیشگی را به تحمل تهدیدها

۱ــ Girondins، ژیروندنها اعضای یکی از احزاب دورهٔ انقلاب کبیر فرانسه و اکثراً از روشنفکران برجستهٔ اهل جنوب بودند. پس از مبارزه با حکومت←

و ضربه‌های طرفداران راست و چپ مقدر کرده است. وانگهی همین وضع نامساعد، به صرف نامساعدبودنش، مایهٔ سربلندی ماست.

روزی خواهد آمد که همه به این حقیقت اذعان کنند و آن گاه قابلترین افراد ما، به حرمت اختلافهایمان، از پاره کردن یکدیگر خود داری خواهند کرد و خواهند پذیرفت که بالاترین رسالت آنها تا پای جان دفاع از حق دشمنی است که نخواهد همعقیدهٔ آنها باشد. اعلام‌خواهند کرد که اگر اشتباه کنند و کسی را نکشند و اجازهٔ سخن گفتن به دیگران بدهند بهتر است از اینکه در میان سکوت و اجساد کشتگان حق با آنها باشد. خواهند کوشید تا ثابت کنند که اگر انقلابها با اعمال خشونت بتوانند به پیروزی برسندجز با گفت وشنود نمی‌توانند پایدار بمانند. و آن گاه خواهند دانست که این‌رسالت‌یگانه برای آنها دردناکترین برادریها را به ارمغان خواهد آورد، برادری در نبردهای مشکوك و عظمتهای مغضوب، همان که در همهٔ مراحل هوش‌همواره مبارزه کرده است‌تا دربرابراحکام انتزاعی‌تاریخ‌به‌آنچه برتر ازتاریخ‌است‌حکم بدهد و آن‌جسم وجان آدمی‌است، چه خوش باشد و چه ناخوش.

سرتاسر اروپای امروز، در مسند تکبر خود، ندا سر می‌دهد که این اقدامی مضحك و بیهوده است. ولی ما همه به جهان آمده‌ایم تا خلاف آن را ثابت کنیم.

← لوئی‌شانزدهم، مدتی قدرت را به‌دست‌گرفتند، اما دربرابر احزاب تندرو با کشتار به‌مخالفت برخاستند وعاملان «قتل عام سپتامبر»را به‌محاکمه‌کشیدند وحتی رأی به‌اعدام لوئی شانزدهم ندادند. این رفتار موجب شورشی شد که به‌اعدام اکثریت آنها انجامید.

مآخذ

ادبیات و واقعیت

Esprit, n° 329, juillet 1964.

ادبیات چه می‌تواند بکند؟

Que peut la littérature?, Paris, 1965.

ادبیات و سیاست

نویسنده و سیاست	*L' Express*, 25 juillet 1963:
ادبیات تحت تعقیب سیاست	*L' Express*, 19 septembre 1963:
قطرهٔ ملی شما اقیانوس جهانی نیست	*L' Express*, 6 fév. 1964:

افزوده‌ها

ادبیات و تاریخ	*Revue de Paris*, fév. 1956, PP. 139-146
نمایش شهامت	E. Ionesco, *Notes et contre-notes*, Paris, 1966, PP. 209-217:
مسئله‌ای به‌نام ادبیات	J. Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, 1967, PP. 16-20:
وظیفهٔ منتقد	B. Pingaud, *Inventaire*, Paris, 1965, PP 121-125:
جواب کافکا	R. Barthes, *Essais critiques*, Paris, 1964, PP. 138-142:
گواه آزادی	A. Camus, *Essais*, Paris, 1965, PP. 399-406:

فهرست نام کسان و کتابها

این فهرست فقط شامل نام اشخاص واقعی وعنوان کتابها ونشریه‌هاست. بنابراین نام شخصیتهای افسانه‌ای وتخیلی و نیز عنوان مقاله‌ها وفیلمها و تابلوها و... در آن نیامده است.
ارقام درشت (سیاه) به صفحه‌هایی رجوع می‌دهد که حاوی مقاله‌ای از نویسنده در کتاب حاضر است.

فهرست مطالب

ادبیات و سیاست

افزوده‌ها

غلطنامه

صفحه	سطر	نادرست	درست
۹	۲۸	از	در
۳۲	۱۸	با	یا
۵۷	۳	بواری(	بواری)
۱۵۱	۹	:	(زائد است)
۱۶۱	۷	حدایی	جدایی
۱۶۱	۸	سامپرن	سمپرن
۱۶۳	۱۸	سامپرن	سمپرن
۱۸۲	آخر	۱۴۵ و ۱۴۶	۱۳۵ و ۱۳۶
۱۹۳	۱۹	آفرینده	آفریننده
۲۰۵	۹	ژرمیلوف	یرمیلوف
۲۳۶	۶	ملتزم	مستلزم
۲۸۵	۹	ضد مذهبی	غیر مذهبی